Revista—**ARTA**

#48-49 / 2021

Art & Digital Capitalism

SUMAR / CONTENTS

4 Editorial
DAN MIHĂLȚIANU

DOSAR / *DOSSIER*

6 Banii și arta: cei mai răi prieteni, cei mai buni dușmani.
Money and art: the worst of friends, the best of enemies.
MAX HAIVEN

10 Modele pentru venituri în domeniul artelor. O introducere în proiectul MoneyLab Network
Designing revenue models for the arts. Introducing the MoneyLab Network.
GEERT LOVINK

16 Munca imaterială ca non-concept.
Immaterial labour as a non-concept.
VERONICA DIESEN

20 Critica sistemului şi estetica. Cum se reprezintă ireprezentabilul?
System criticism and aesthetics. How to represent the unrepresentable?
GITTE SAETRE & JANNECKE KNUDSEN HEIEN

26 Colecția colectivă – sau a fi împreună, a avea ceva în comun.
Collection collective – or being together, having something in common.
VLAD BASALICI

30 Dear Money
MAGDA RADU

36 CANAL GRANDE: THE CAPITAL POOL AND THE ASSOCIATED PUBLIC.
Istoria unui proiect în desfășurare.
CANAL GRANDE: THE CAPITAL POOL AND THE ASSOCIATED PUBLIC.
The history of an ongoing project.
DAN MIHĂLȚIANU

42 Olos vs. Beuys. Nodul gordian.
Olos vs. Beuys. The gordian knot.
SORANA ȘERBAN-CHIOREAN

PORTOFOLII
PORTFOLIOS

46 Adriana Elian
O pictură flamboiantă
A flamboyant Painting
MAGDA CÂRNECI

50 Andrei Mateescu
Călătorie prin post-fotografie.
Journey through post-photography.
MARINA OPREA

54 Andreea Albani
Într-un desen cuvintele nu pot fi în ordine.
In a drawing, words cannot be in order.
HORAȚIU LIPOT

58 Gabriel Brojboiu
Experimentalismul jucăuș
Playfull Experimentalism
MAGDA CÂRNECI

EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA
EXHIBITIONS IN ROMANIA

64 1+1+1 și SIGMA: Între experimentul artistic și critica prejudecăților.
1+1+1 and SIGMA: Between artistic experiment and the critics of prejudices.
VICTOR NEUMANN

70 Peter Jacobi. Vehicule ale imaginii.
Peter Jacobi. Vehicles of the image
MAGDA CÂRNECI

74 Interfață / Interfețe
Interface / Interfaces
GAVRIL POP

78 Ioana Antoniu & Radu Pulbere
Doppelgänger sau pictura la dublu.
Doppelgänger or double painting.
HOREA AVRAM

82 Corpul docil și virusarea identității.
The docile body and the infection
RALUCA OANCEA (NESTOR)

90 De ziua lui Brâncuși, o expoziție de scandal sau cum devine arta armă politică fără voia sa.
A scandalous exhibition on Brâncuși's birthday, or how art unwillingly becomes a political weapon.
CĂLIN STEGEREAN

94 Facultatea de Arte și Design din Timișoara la 30 de ani de la reînființare.
Timișoara Faculty of Arts and Design 30 years after its reestablishment.
ILEANA PINTILIE

100 Gyöngyi U. Kerekes. Retrospectivă.
Gyöngyi U. Kerekes. Retrospective.
MARIA ZINTZ

102 Viața și arta în era antropocenului.
Life and art in the anthropocene era.
MIRELA STOEAC-VLĂDUȚI

106 Back to the future. Design românesc la intersecție: un proiect comemorativ Ion Popa.
Back to the future. Romanian design at an intersection: a commemoration of architect Ion Popa.
MĂLINA IONESCU

110 Pe când lumile dintre lumi se întrepătrund, în chiar miezul lumii se află o ficțiune.
As the worlds within worlds are netted around, at the centre of the world there is a fiction.
EDITH LÁZÁR & FLAVIU ROGOJAN

114 Un draft și puterea generativă a publicului.
A draft and the public's generative power.
MARINA PALADI

118 Beniamin Popescu. Fișă tehnică.
Beniamin Popescu. Technique sheet.
ILINA SCHILERU

122 Corsete vechi și noi.
Corsets old and new.
ADA MUNTEAN

126 Dup în țara minunilor.
Dup in Wonderland.
LAURA TIPARU

128 Reszegh Botond. Jurnal cotidian într-un spațiu impus.
Reszegh Botond. Daily diary in an imposed space.
MARILENA PREDA SANC

130 O incursiune în viitorul trecutului comunist.
A foray into the future of the communist past.
TEODORA TALHOȘ

135 „Ultrapeisajele" lui Ioan Aurel Mureșan
Ioan Aurel Mureșan's "Ultralandscapes"
MAGDA CÂRNECI

EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE
EXHIBITIONS ABROAD

140 A 11a Bienală de la Berlin – un spațiu al traumei și plângerii.
The 11th Berlin Biennale – a space of trauma and grief
GABRIELA MATEESCU

146 Radu Dragomirescu.
Poezie la Academia Albertina.
Poetry at Albertina Academy.
PAOLA GRIBAUDO & EDOARDO DI MAURO

150 Centrul Imaginii Virreina.
Virreina Image Center.
GEORGE PLEȘU

153 "Tell me about ~~yesterday~~ tomorrow" – sau cum să crești conștientizarea în legătură cu un viitor politic incert.
"Tell me about ~~yesterday~~ tomorrow" – or how to raise awareness about an uncertain political future.
TEODORA TALHOȘ

156 Oana Stanciu. Instalments.
CHARLOTTE RIORDAN

INTERVIU / *INTERVIEW*
ESEU / *ESSAY*
RECENZII DE CARTE / *BOOK REVIEWS*
CLASICII NOȘTRI / *OUR CLASSICS*
IN MEMORIAM

160 Interviu cu Marion Baruch.
Interview with Marion Baruch.
OLGA ȘTEFAN

168 Lucia Pietroiusti în dialog cu Adriana Trancă.
Lucia Pietroiusti in dialogue with Adriana Trancă.
ADRIANA TRANCĂ

174 Scandalogia lui Baselitz.
Baselitz's Scandalogy.
VALENTINA IANCU

178 Opera Wandei Mihuleac, sau chintesenţa limbajului.
The works of Wanda Mihuleac, or the quintessence of language.
CAROLE CARCILLO MESROBIAN

182 Despre sculptură și emigrație.
About sculpture and emigration.
ILEANA PINTILIE

184 Galeria Aparte
CĂTĂLIN GHEORGHE

186 Pictorul Mircea Ciobanu - un caz.
Painter Mircea Ciobanu - a case.
CĂTĂLIN DAVIDESCU

188 HENRY MAVRODIN

196 Gheorghe Iacob (1925 - 2020)
Iacob şi pacea cu îngerul.
Jacob's peace with the angel.
AURELIA MOCANU

198 Ruxandra Garofeanu (1944 - 2021)
Un martor cheie al unei epoci complicate.
A key witness of a complicated age.
DOINA MÂNDRU

200 **MNAC - PROGRAM EXPOZIȚIONAL /** *MNAC- EXHIBITION PROGRAM*

208 **INFO ART**

221 **COLABORATORI** *CONTRIBUTORS*

DISCAPITAL: ART AND DIGITAL CAPITALISM

O PRIVIRE SUCCINTĂ ASUPRA TENDINȚELOR ACTUALE ALE ARTEI ȘI CERCETĂRII SOCIO-ECONOMICE LEGATE DE CAPITAL, ECONOMIA DIGITALĂ, REDISTRIBUIRE ȘI REPREZENTARE.

AN EYE CAST ON CURRENT TRENDS IN ART AND SOCIO-ECONOMIC RESEARCH RELATED TO CAPITAL, DIGITAL ECONOMY, REDISTRIBUTION, AND REPRESENTATION.

Text: Dan Mihălțianu

„Capitaliștii își folosesc banii, noi socialiștii îi aruncăm". (Fidel Castro)
„Dacă arunci bani pe fereastră, aceștia se vor întoarce la ușă." (Karl Lagerfeld)

Încă din antichitatea greacă clasică, Aristotel (384 î.Hr. – 322 î.Hr.) a enunțat faptul că „banii, ca o măsură comună a tuturor lucrurilor, le fac comensurabile și posibil de egalizat", deschizând astfel larg sfera dezbaterii asupra naturii lucrurilor (materiale și imateriale) și interrelației lor cu fenomenele economice, sociale și politice existente, previzibile, posibile ori imaginabile. De atunci au apărut numeroase teorii, poziții și atitudini legate de această temă, un moment culminant fiind *Critica economiei politice* a lui Marx.
Chiar dacă astăzi multe din tezele și revendicările formulate în *Manifestul comunist* și *Capitalul* s-au materializat, au devenit normă ori sunt înțelese ca necesare în majoritatea democrațiilor dezvoltate, fără ca acestea să treacă neapărat printr-o *revoluție proletară**, totuși, exploatarea, inechitatea și excluderea capătă azi alte dimensiuni, intrând în lumea digitală, controlată la nivel planetar de giganții internetului, ce au devenit „agenți ai capitalismului digital". *Digital Capitalism*, un termen foarte vehiculat azi și analizat în diverse publicații de o serie de autori cum ar fi Daniel Schiller (1999), Christian Fuchs (2013) și alții, nu reprezintă doar proiecția unor idei, poziții teoretice și filosofice actuale, ci și o realitate ce necesită o abordare și o înțelegere profundă. Articolele incluse în acest număr de revistă încearcă să analizeze din „perspectivă artistică" această temă.
În artă deci, discursul este, pe de o parte, foarte aproape de practicile, analizele și teoriile socio-economice actuale, îmbrățișându-le ca atare, ori abordând o poziție critică față de acestea. Iar, pe de altă parte, mecanismele financiare și potențialul politic al capitalului sunt preluate, adaptate și transformate în concepte și procese de creație artistică. Sau pur și simplu moneda, înscrisurile bancare, ori alte componente relaționale sunt folosite ca materie primă pentru creația artistică, similare cu cele tradiționale: lemnul, piatra, metalul, hârtia, pânza și culorile de ulei. Și, bineînțeles, există

„Capitalists are using their money, we Socialists are throwing it away." (Fidel Castro)
„If you throw money out the window, it will return to the door." (Karl Lagerfeld)

As far back as classical Greek antiquity, Aristotle (384 BC – 322 BC) stated that "money, as a common measure of everything, makes things commensurable and makes it possible to equalize them," throwing wide open the debate on the nature of things (both material and immaterial) and their interrelatedness with existing economic, social, and political phenomena that are predictable, possible, or imaginable. After that, many theories, positions, and attitudes regarding this topic were formulated, culminating in Marx's *Critique of Political Economy*.
Today many of the theses and demands formulated in the *Communist Manifesto* and *Capital* have materialized, become the norm, or are understood as necessary in most developed democracies without them necessarily going through a proletarian revolution*, and yet exploitation, inequity, and exclusion have different dimensions in the present, as they enter the digital realm, controlled on a global scale by internet giants, who have become "agents of digital capitalism." *Digital capitalism*, a phrase used a lot nowadays and analyzed in various publications by authors like Daniel Schiller (1999), Christian Fuchs (2013), and others, is not only a projection of contemporary ideas, theoretical stances, and philosophical positions, but also a reality that demands an in-depth approach and understanding. The articles included in this issue of Arta attempt to tackle this topic from an "artistic perspective."
In art, the discourse is, on the one hand, very close to current socio-economic practices, analyses, and theories, embracing them as such or taking a critical stance towards them. And, on the other hand, the financial mechanisms and political potential of capital are mimicked, adapted, and transformed into creative concepts and processes. Or, simply, currency, financial documents, or other relational components are used as raw material in artistic creation, like the traditional ones: wood, stone, metal, paper, canvas, and oil paint.

o fuziune între diverse medii, procese, acțiuni și poziționări, caracteristice pentru ceea ce se înțelege azi în artă prin „expanded field”.
Cum este lesne de înțeles, dosarul de față nu poate să epuizeze toate direcțiile și abordările legate de relația dintre artă și bani, nu doar din lipsă de spațiu ori capacitate de analiză exhaustivă a fenomenului, dar și din faptul că nu se poate ține pasul cu amploarea și dinamica dezvoltării acestui domeniu emergent.
Astfel, aruncăm doar o succintă privire asupra câtorva evenimente, proiecte, poziții, abordări ori teorii, din perspectivă actuală și a istoriei recente:
Max Haiven, autorul volumului *Art after Money, Money After Art*, analizează relația incomodă, dar nu imposibilă și eventual necesară, stabilită între artă și bani în „edificiul” economiei actuale. Geert Lovink, fondator al *Institute of Network Cultures* din Amsterdam, trece în revistă cele zece conferințe desfășurate până în prezent cu titlul MoneyLab, una din cele mai importante manifestări internaționale reunind artiști, activiști și cercetători ce experimentează cu forme ale „democratizării financiare”. Veronica Diesen aprofundează semnificația „muncii imateriale” ca temă de cercetare a unui dublu simpozion desfășurat în Bergen și Londra, mergând pe urmele lui Marx dar intrând în abordările recente ale conceptului.
Gitte Saetre și Jannecke Knudsen Heien, curatoarele simpozionului *System Criticism and Aesthetics*, de la Kunsthall 3,14, Bergen, prezintă câteva abordări ale „economiei artistice” și poziția unor artiști angajați în „critica instituțională” din Norvegia. Vlad Basalici, membru al Collection Collective, interoghează statutul colecției de artă și raportul stabilit între „creator”, „colecționar” și „beneficiar”, în căutarea de noi modele viabile și echitabile în economia artei de azi. Magda Radu, cofondatoarea Salonului de Proiecte din București, prezintă un proiect legat de scena de artă din România, ce analizează relația directă a artiștilor cu banii și fenomenele economice actuale. Dan Mihălțianu urmărește evoluția unui proiect desfășurat pe mai multe decenii ce capătă noi valențe și funcțiuni la Bienala de la Veneția, unde publicul devine „partener”, „acționar” și „filantrop”, într-un experiment de exercitare a „democrației directe” în artă.
Drept încheiere, Sorana Șerban-Chiorean dezvăluie un episod mai puțin cunoscut din istoria artei legat de Joseph Beuys și Mihai Olos, într-un schimb artistic bazat pe ecuația „Kunst = Kapital”.

**Revoluția proletară* trebuia să înceapă în statele capitaliste avansate, după cum credea Marx, dar a avut loc într-o țară în care relațiile feudale și despotismul de tip oriental erau încă funcționale, iar burghezia și proletariatul încă incipiente. Acest fapt s-a repercutat ulterior asupra implementării sistemului socialist în întreaga lume, Uniunea Sovietică devenind garantul și gardianul *Mișcării Comuniste Internaționale*. Chiar dacă au existat ulterior și variante occidentale ale doctrinei, *Eurocomunismul* și *Neocomunismul*, ele s-au estompat odată cu colapsul regimurilor comuniste din Europa de est. Dar multe din dezideratele lor au fost asimilate de sistemele sociale actuale.

And, of course, there is a fusion between various media, processes, actions, and positions, characteristic for art in the so-called “expanded field.”
Naturally, this issue’s dossier cannot exhaust all directions and approaches to the relation between art and money, not just out of a lack of space or feasibility of analyzing the phenomenon exhaustively, but also because one cannot keep up with the scope and dynamic nature of the development of this emerging field.
We therefore offer a brief view on some events, projects, stances, approaches, or theories from the perspective of the present and recent history:
Max Haiven, the author of *Art after Money, Money After Art*, looks at the uncomfortable, but not impossible and perhaps also necessary, relation between art and money in the current economic “edifice.” Geert Lovink, founder of the Institute of Network Cultures in Amsterdam reviews the ten conferences held under the umbrella of MoneyLab, one of the most important international events bringing together artists, activists, and researchers experimenting with forms of “financial democratization.” Veronica Diesen probes into the notion of “immaterial labor” as the research topic of a double symposium held in Bergen and London, following in Marx’s footsteps but showcasing recent approaches to the topic. Gitte Saetre and Jannecke Knudsen Heien, curators of the symposium *System Criticism and Aesthetics* at Kunsthall 3,14, Bergen, present a few approaches to the “artistic economy” and the position of various artists engaged in “institutional critique” in Norway. Vlad Basalici, a member of the Collection Collective, questions the status of the art collector and the relation between “creator,” “collector,” and “beneficiary,” in search of new viable and equitable models in today’s art economy. Magda Radu, cofounder of Salonul de proiecte in Bucharest showcases a project about the Romanian art scene that looks at artists’ direct relation with money and current economic phenomena. Dan Mihălțianu follows the evolution of a project carried out throughout multiple decades and which gained new meanings and functions at the Venice Biennale, where the public became “partner,” “shareholder,” and “philanthropist” in an experiment of exerting “direct democracy” in art.
As a conclusion, Sorana Șerban-Chiorean discusses a lesser-known episode in art history, around Joseph Beuys and Mihai Olos, an artistic exchange based on the equation “Kunst = Kapital.”

Translated by Rareș Grozea

* The proletarian revolution was supposed to break out in advanced capitalist states according to Marx, but it instead took place in a country where feudal relations and oriental despotism were still in place and the bourgeoisie and the proletariat were still young. This had later repercussions on the implementation of the socialist system in the entire world, as the Soviet Union became the guarantor and guardian of the International Communist Movement. Though later there were also western forms of the doctrine, Eurocommunism and Neocommunism, they faded with the collapse of the communist regimes in Eastern Europe, though many of their demands have been assimilated into contemporary social systems.

BANII ȘI ARTA: CEI MAI RĂI PRIETENI, CEI MAI BUNI DUȘMANI

MONEY AND ART: THE WORST OF FRIENDS, THE BEST OF ENEMIES

Text: Max Haiven

Ne imaginăm deseori că arta și banii ar fi diametral opuse. Însă elementele acestui mit sunt, de fapt, două idei ce se susțin reciproc și care, precum un arc în structura criptei unei catedrale, susțin greutatea masivă a capitalismului contemporan.[1]

Pe de altă parte, istoria „artei” occidentale este una ce insistă că arta este, total sau măcar parțial, expresia unui suflet transcendent sau a unei capacități creative exclusiv umane, că aceasta reprezintă antiteza eternă a lumii materiale. Iar pe de altă parte, ni s-a dat să credem, mai ales prin intermediul ideilor economice dominante, cu sprijinul unor discipline precum antropologia, istoria și studiile politice, că banii sunt o substanță materială pur rațională ce ne parvine, în forma sa perfecționată de capitalism, dintr-o preistorie a schimbului și rațiunii economice. Cele două noțiuni, deși par separate, se susțin reciproc. Pe scurt, arta este artă pentru că nu este ban; banul este ban pentru că nu este artă.

Însă, desigur, legăturile istorice și prezente dintre cele două le fac de nedespărțit. Categoria istorică de artă (văzută ca diferită de sau ca o subdiviziune a mai generalei activități creative umane) ajunge să existe ca atare doar când capitalismul și clasa burgheză dominantă intră pe scenă. Așa cum numeroși teoreticieni remarcă (inclusiv Pierre Bourdieu), arta așa cum o știm noi și normele judecății estetice prin care aceasta este identificată ca atare au apărut mai ales ca mijloace prin care clasa capitalistă conducătoare, împuternicită prin bani (adică nu prin pământ, titlu nobiliar sau poziție socială moștenită), dorește obiecte „rafinate”, experiențe și relații care să-i afirme „distincția” și capitalul cultural.[2]

Nu este niciun secret că istoria artei occidentale o reflectă pe cea a banilor. „Progresul” artei a fost determinat în mod fundamental de cei care au avut banii să comande și colecționeze, banii să sponsorizeze expoziții și colecții, banii să le permită fiilor lor să devină artiști sau sponsori pentru fiii altcuiva. Marile capitale ale artei sunt și marile capitale financiare: Paris, Londra, New York, Tokyo, Hong Kong, Shanghai.[3] Într-adevăr, arta a jucat numeroase roluri pentru capitalistul contemporan și istoric, dincolo de cel pur estetic: de active financiare pentru portofoliile de investiții, de mijloc de a spăla sau transfera bani pentru a evita taxele, de bilet în lumea exclusivă și stimulantă a elitelor internaționale, de material de filantropie narcisistă, având chiar o funcție psihotropă, stimulând imaginația capitalistă către culmile „distrugerii creative” sau „inovației disruptive”.[4]

We have learned that art and money are diametrically opposed. But this myth is, in actuality, two mutually supporting ideas which, like arches in the crypt of a cathedral, support the massive weight of contemporary capitalism on top.[1]

On the one hand, the history of Western “art” is one that insists that art is, wholly or at least in part, the expression of the transcendent soul or of the uniquely human capacity for creativity, that it represents the ageless antithesis of the material world. On the other hand, we have been led to believe, primarily by the field of mainstream economics, but with assists from other disciplines including anthropology, history and political science, that money is a purely rational material substance that comes down to us in its perfected capitalist form from a prehistory of barter and economic reason. These two notions reinforce one another while appearing separated.

Simply put, art is art because it is *not* money; money is money because it is *not* art.

Yet, of course, the connections between the two, historically and in the present, make them inseparable. The historically constituted category of art (as a distinct from or a subcategory of the broader swathe of human creative activity) only comes into existence as such when capitalism and its bourgeois ruling class arrive on the scene. As numerous theorists (including Pierre Bourdieu) note, art as we know it and the norms of aesthetic judgment by which it is now identified emerge largely as a means through which the capitalist ruling class, empowered by money (rather than land, title or inherited station) desire “refined” objects, experiences and relationships which signal their “distinction” and cultural capital.[2]

It is plain to see that the history of Western art mirrors the history of money. Art’s “rise” has been devised by those who have the money to commission and collect, the money to sponsor exhibitions and collections, the money to allow their sons to be artists or become the patron of someone else’s son. The world’s great capitals of art are also the capitals of finance: Paris, London, New York, Tokyo, Hong Kong, Shanghai.[3] Indeed, for capitalists today and throughout history, art served numerous roles, well beyond offering a pretty picture: an alternative asset class for investment portfolios; a vehicle to launder or move money or avoid taxation; a passport into a rarified and stimulating world of international elites; an object of self-congratulatory philanthropy; it even has a psychotropic effect , stimulating the capitalist

Dan Mihălțianu, *Discapital*, 2019, bancnote de dolari mestecați, salivă, vodcă, sticlă, lemn, oțel, 6,5 x 15,5 x 3 cm, ediția de 24. Prin amabilitatea autorului.
Dan Mihălțianu, *Discapital*, 2019, chewed dollar bills, saliva, vodka, glass, wood, steel, 6.5 x 15.5 x 3 cm, edition of 24. Courtesy of the author.

Și totuși, arta nu poate fi „artă”, adică valorificată de către capitalism drept artă (cumpărată, vândută, schimbată, expusă, celebrată), decât dacă aceasta insistă explicit, deși în mod eronat, asupra diferențierii și separării sale față de bani.[5] Astfel, burgheziei nu îi pasă dacă artiștii sunt niște anticapitaliști indignați sau niște romantici tulburați. Cu atât mai bine![6] Aceasta este chiar garanția faptului că acel bun special pe care îl produc – arta – este autentic: artă, și nu bani. Alergia performativă a artei față de bani este semnătura invizibilă care, în mod ironic, garantează artei valoarea sa sub capitalism.
În același timp, istoria banilor sub capitalism, de fapt o istorie sângeroasă a colonialismului și exploatării, este prezentată drept evoluția naturală și inofensivă a unei naturi umane competitive demne de laudă.[7]

imagination to new heights of “creative destruction” and “disruptive innovation.”[4]
And yet, for all of this, art can only be “art,” and can only be valued by capitalism’s elites as art (bought, sold, traded, exhibited, celebrated) so long as it vociferously—albeit falsely—insists on its difference and separation from money.[5] Hence the bourgeoisie don’t care so much if artists are anti-capitalist malcontents or stormy romantics. All the better![6] This is the very guarantee that the special commodity they produce, art, is legitimate; it’s not money. Art’s performative allergy to money is the invisible signature that, paradoxically, guarantees art its value under capitalism.
Meanwhile, the history of capitalist money while, indeed, a history of bloodshed, colonialism and exploitation, is presented as the natural, neutral and benign evolution of a fundamental and noble competitive human nature.[7] According to both classical and neoclassical economists and historians, contemporary semi-digital fiat currencies inherit the lineage of humanity’s innate and virtuous urge to truck and barter, a presumption that, as David Graeber and others have noted, hardly stands up to scrutiny.[8] But nonetheless this presumption is ideologically useful. It not only suggests that the ludicrous and violent monetary system we have today—one that dominates nearly every aspect of society—is “natural,” normal and right. It also encourages us all to believe in an erroneous, bourgeois, revisionist history and in the inherently (and predominantly) competitive nature of the human animal. Money is a kind of ubiquitous, constant participatory artwork with which we all engage, spreading its less-than-subtle message that we are, each and every one of us at our core, *homo economicus*, shrewd, competitive, hyper-rational and acquisitive.[9]
And yet money has always been a work of the collective imagination.[10] Even when minted from precious metals, or even when it took the form of useful necessities, like salt, money has always depended on a million acts of the imagination. Under capitalism, money is always an encrypted form or a hologram of the society of which it is a part, of the totality of cooperative energies and labours from which it arises. As the young Marx put it, money is a fetishized representation of one’s social bonds: we take it for being powerful and natural in its own right, but it is, in fact, a symbol of our power to command the labour of others, a token for access to the resources of our own world, the world that we, ourselves, have helped create.[11]
More poetically, Marcel Mauss spoke of money as the “counterfeit of our own dreams,” a kind of externalized proxy for our collective imaginative power to shape and share the earth. In other words, money is perhaps the fundamental measure by which capitalist subjects imagine society and their relationship to it.[12]
All systems of power and domination are desperate to hide the fact that they are works of the collective imagination: the king is a man in a shiny hat whose power is held in place not only by direct violence but also by the widespread, shared *belief* in his inherent superiority and right to rule. No regime survives long on violence alone, it also depends on presenting itself as right, good, necessary, or, if all else fails, inevitable. No regime can tolerate either the recognition that the legitimacy of power is imaginary or the revolutionary possibilities that this would create for imagining a different kind of life together.[13] Money, under capitalism, is the same: it is both the outward manifestation and the

Potrivit economiștilor și istoricilor clasici și neoclasici, monedele fiduciare contemporane semidigitale sunt moștenitoarele dorinței inerent umane și benefice de a realiza schimburi, o presupunere ce poate fi ușor demontată, după cum arată David Graeber și alții.[8] Însă această presupunere este utilă din punct de vedere ideologic. Ea sugerează nu doar că sistemul absurd și violent sub care trăim azi – ce domină aproape toate aspectele societății – este „natural”, normal și corect, ci ne și încurajează să credem într-o istorie burgheză falsificată și să dezvoltăm o credință nocivă în natura inerent (și absolut) competitivă a animalului uman. Banii sunt, într-un fel, precum o lucrare de artă participativă omniprezentă și constantă, în care cu toții luăm parte sau pe care o purtăm mereu cu noi, al cărei mesaj nu foarte subtil este că noi toți suntem, în sinea noastră, un *homo oeconomicus* – viclean, competitiv, hiperrațional și lacom.[9]

Însă banii au fost mereu un produs al imaginației colective.[10] Chiar și când sunt făcuți din metale prețioase, sau când reprezentau materii utile, precum sarea, banii au depins mereu de milioane de acțiuni ale imaginației. Sub capitalism, banii sunt mereu o formă criptată sau un ciob holografic al societății din care fac parte, al totalității energiei cooperative și muncii din care provin. După cum o formulează tânărul Marx, banii sunt o reprezentare fetișizată a legăturilor sociale: îi luăm drept puternici și naturali în sine, însă ei sunt, de fapt, un simbol al puterii noastre de a comanda munca altora, un bilet de acces la resursele lumii la creația căreia tot noi am contribuit.[11] Marcel Mauss numea banii, în mod mai poetic, drept „visuri contrafăcute”, un fel de externalizare a puterii imaginației noastre de a modela și împărți pământul. Cu alte cuvinte, banii sunt poate modul cheie prin care subiectul capitalist își imaginează societatea și relația sa cu ea.[12]

Toate sistemele de putere și dominație încearcă cu disperare să ascundă faptul că ele nu sunt decât produse ale imaginației colective: regele este un om cu o pălărie sclipitoare, a cărui putere este menținută nu doar prin violență directă, ci și prin *credința* comună în superioritatea sa inerentă și în dreptul său de a conduce. Niciun regim nu supraviețuiește doar prin violență. El trebuie să se și prezinte drept corect, bun, necesar și, de ce nu, inevitabil. Niciun regim nu poate tolera recunoașterea faptului că legitimitatea puterii sale este imaginară și posibilitățile revoluționare de a ne imagina noi moduri de a ne organiza viața împreună ce decurg de aici.[13] La fel este și cu banii sub capitalism: banii sunt atât manifestarea exterioară cât și seva unui sistem al exploatării și oprimării. Aceștia trebuie să se prezinte drept necesari, eterni, naturali, raționali și inevitabili pentru a ne împiedica să realizăm că ei, la fel ca toate instituțiile sociale, nu sunt decât un lucru pe care ni l-am imaginat și pe care ni-l imaginăm în continuare. Astfel, ideologii și tehnocrații capitalului depun mari eforturi pentru a ne convinge că banii sunt naturali, necesari, inevitabili și buni. Deși nimeni nu o spune cu cuvintele astea, mesajul este clar: banii sunt bani nefiind artă.

În cartea mea, *Art After Money, Money After Art: Creative Strategies Against Financialization*, argumentez că arta financiară (*money-art*) – lucrările de artă vizuală și performativă care abordează direct sau se folosesc de bani – are un potențial radical prin faptul că ocupă spațiul acestei tensiuni.[14] Cele mai bune lucrări de acest fel nu participă la reificarea mitului că banii și arta sunt diametral opuse, ci observă complicitățile și legăturile

lifeblood of a system of exploitation and oppression. It must present itself as necessary, eternal, natural, rational and inevitable in order to prevent us from recognizing that it is, like all social institutions, something we imagined and are continuously imagining. Hence the ideologues and theocrats of capital spare no effort to insist that money is natural, necessary, inevitable and good. Though no one utters the words, the message is clear: money is money because it is *not* art.

In my book *Art After Money, Money After Art: Creative Strategies Against Financialization* I argue that money-art—visual and performance art which engages directly with or integrates money—gains its critical and even radical potential by addressing this tension.[14] These works succeed not by reifying the myth that money and art are diametrically opposed but, rather, by putting on display their profound complicity and tight entanglement, begging the question, if only for a moment: how might our cooperative and imaginative energies might be mobilized and organized differently? This is the work of the radical imagination which is tied to no ideology, in particular. Rather, this work strives to show us that money, art and everything else in our world is, at least in part, a collective fabulation of the imagination, and that the imagination never fails to question, challenge and destroy what it, itself, has created.

Endnotes:

1. I am here thinking of Jacque Derrida's reinterpretation of Nicholas Abraham and Maria Torok's theory of the crypt. See Derrida, Jacques. "Fors: The Anglish Words of Nicholas Abraham and Maria Torok." In *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*, translated by Barbara Johnson. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1986.
2. Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984; Velthuis, Olav. Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art. Princeton Studies in Cultural Sociology. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2007.
3. See Harvey, David. "The Art of Rent." In *Rebel Cities*, 89–112. London and New York: Verso, 2012.
4. Adam, Georgina. *Dark Side of the Boom: The Excesses of the Art Market in the 21st Century*. Farnham, Surrey: Lund Humphries, 2017.
5. See Malik, Suhail. "Critique as Alibi: Moral Differentiation in the Art Market." *Journal of Visual Art Practice 7*, no. 3 (December 2008): 283–95. https://doi.org/10.1386/jvap.7.3.283_1.
6. Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde. Minneapolis*, MN: University of Minnestoa Press, 1984.
7. McNally, David. *Blood and Money: War, Slavery, Finance, and Empire*. Chicago: Haymarket, 2020.
8. Graeber, David. *Debt: The First 5000 Years*. New York: Melville House, 2011.
9. Wynter, Sylvia, and Katherine McKittrick. "Unparalleled Catastrophe for Our Species? Or, to Give Humanness a Different Future: Conversations." In *Sylvia Wynter: On Being Human as Praxis*, edited by Katherine McKittrick, 9–89. Durham NC and London: Duke University Press, 2015.
10. Haiven, Max. "Money as a Medium of the Imagination: Art and the Currencies of Cooperation." In *Moneylab Reader: An Intervention in Digital Economy*, edited by Geert Lovink, Nathaniel Tkacz, and Patricia De Vries, 173–88. Amsterdam: Institute for Network Cultures, 2015. http://networkcultures.org/blog/publication/moneylab-reader-an-intervention-in-digital-economy/.
11. Nelson, Anita. *Marx's Concept of Money: The God of Commodities*. London and New York: Routledge, 1999.
12. Graeber, David. *Toward an Anthropological Theory of Value: The False Coin of Our Own Dreams*. New York: Palgrave, 2001.
13. Castoriadis, Cornelius. The Castoriadis Reader. Translated by David Ames Curtis. Oxford and Malden, MA: Blackwell, 1997.
14. Haiven, Max. *Art after Money, Money after Art: Creative Strategies Against Financialization*. London and New York: Pluto, 2018.

lor ascunse, scoțând la suprafață întrebări despre cum energiile noastre cooperative și imaginative ar putea fi mobilizate și organizate altfel. Ele sunt lucrările imaginației radicale, nefiind legate de o ideologie anume. Ele încearcă în schimb să ne arate că banii, arta și tot ce există în lume sunt, cel puțin în parte, o fabulație colectivă a imaginației, iar imaginația, în mod necesar, mereu irumpe pentru a interoga, ataca și distruge ceea ce tot ea a creat.

Traducere de Rareș Grozea

Note

1. Mă gândesc la reinterpretarea lui Jacques Derrida a teoriei criptei dezvoltate de Nicholas Abraham și Maria Torok. Vezi Derrida, Jacques. „Fors: The Anglish Words of Nicholas Abraham and Maria Torok.” În *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*, trad. Barbara Johnson. Minneapolis & Londra: University of Minnesota Press, 1986.
2. Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984; Velthuis, Olav. *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art.* Princeton Studies in Cultural Sociology. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2007.
3. Vezi Harvey, David. „The Art of Rent.” În *Rebel Cities*, 89–112. Londra & New York: Verso, 2012.
4. Adam, Georgina. *Dark Side of the Boom: The Excesses of the Art Market in the 21st Century.* Farnham, Surrey: Lund Humphries, 2017.
5. Vezi Malik, Suhail. „Critique as Alibi: Moral Differentiation in the Art Market.” *Journal of Visual Art Practice 7*, nr. 3 (decembrie 2008): 283–95. https://doi.org/10.1386/jvap.7.3.283_1.
6. Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984.
7. McNally, David. *Blood and Money: War, Slavery, Finance, and Empire.* Chicago: Haymarket, 2020.
8. Graeber, David. *Debt: The First 5000 Years.* New York: Melville House, 2011.
9. Wynter, Sylvia și Katherine McKittrick. „Unparalleled Catastrophe for Our Species? Or, to Give Humanness a Different Future: Conversations.” În *Sylvia Wynter: On Being Human as Praxis*, coordonator Katherine McKittrick, 9–89. Durham NC și Londra: Duke University Press, 2015.
10. Haiven, Max. „Money as a Medium of the Imagination: Art and the Currencies of Cooperation.” În *Moneylab Reader: An Intervention in Digital Economy*, coordonatori Geert Lovink, Nathaniel Tkacz și Patricia De Vries, 173–88. Amsterdam: Institute for Network Cultures, 2015. http://networkcultures.org/blog/publication/moneylab-reader-an-intervention-in-digital-economy/.
11. Nelson, Anita. *Marx's Concept of Money: The God of Commodities.* Londra & New York: Routledge, 1999.
12. Graeber, David. *Toward an Anthropological Theory of Value: The False Coin of Our Own Dreams.* New York: Palgrave, 2001.
13. Castoriadis, Cornelius. *The Castoriadis Reader.* Trad. David Ames Curtis. Oxford & Malden, MA: Blackwell, 1997.
14. Haiven, Max. *Art after Money, Money after Art: Creative Strategies Against Financialization.* Londra & New York: Pluto, 2018.

Daniel Knorr, *Money Changer*, 2013.
Money Changer #05 – 40 x 20 x 30 cm, aluminiu, lemn, tocător hârtie.
Credit foto: Ștefan Sava.
Daniel Knorr, *Money Changer*, 2013.
Money Changer # 05 - 40 x 20 x 30 cm, aluminum, wood, paper shredder.
Photo credit: Ștefan Sava.

PROIECTAND MODELE DE VENITURI ÎN ARTĂ. INTRODUCERE IN MONEYLAB NETWORK.

DESIGNING REVENUE MODELS FOR THE ARTS. INTRODUCING THE MONEYLAB NETWORK.

Text: Geert Lovink

„Nu tot cu ceea ne confruntam poate fi schimbat, dar nimic nu poate fi schimbat pana nu este infruntat.”
James Baldwin

“Not everything that is faced can be changed, but nothing can be changed until it is faced.”
James Baldwin

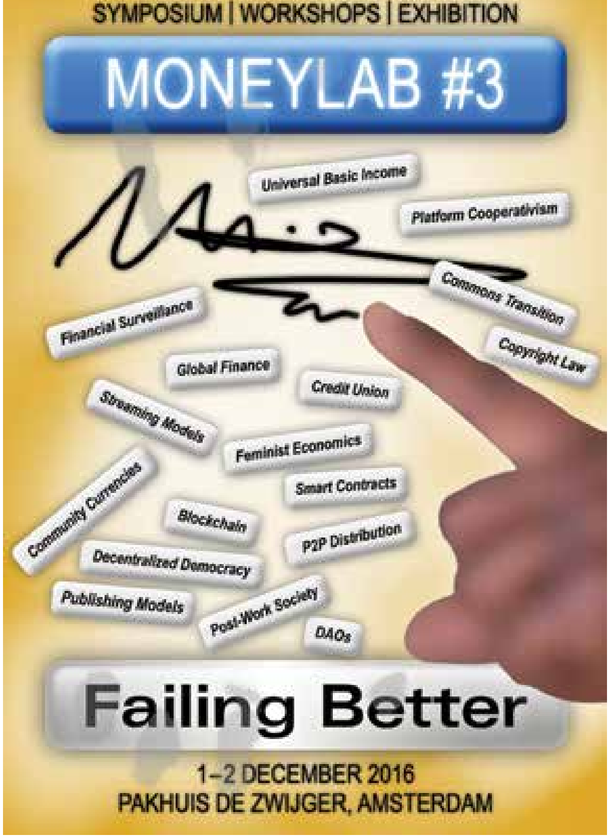
Rețeaua MoneyLab a fost inițiată de Institute of Network Cultures din Amsterdam în 2013. Până în momentul de față, au avut loc zece conferințe internaționale, în Amsterdam, Londra, Buffalo, Siegen, Ljubljana, Helsinki, Canberra/Hobart, iar Berlinul și Copenhaga sunt pe listă pentru anul 2021. MoneyLab evaluează, critică și intervine în cadrul *fintech* (tehnologie financiară) și economiei digitale, cu un accent pus pe arte. MoneyLab este o rețea de artiști, activiști și *geeks* ce experimentează cu diverse forme de democratizare financiară, în contexte precum *crowdfunding* (finanțare participativă), criptomonede și blockchain, cu ideea de societate fără bani fizici și de venit universal garantat. MoneyLab pune sub semnul întrebării anumite credințe persistente, de la austeritatea, creșterea și dezvoltarea (*up-scaling*) calviniste, la luarea automatizată de decizii (*trustless automated decision-making*) și libertatea *dark web*, de la visele libertariene/anarhocapitaliste de dreapta la rețeta succesului oferită de antreprenorialismul neoliberal cu echivalentele din dreapta libertariană.

Hai să spunem lucrurilor pe nume: artiștii au mare nevoie de bani. Într-un context de creștere rapidă a inegalității, lumea cere urgent o redistribuire a averii. Însă sunt și motive estetice pentru care artiștii sunt interesați de finanțe. Există o tradiție bogată a vizualizărilor schimburilor monetare încă din anii 1920. După criza din 2008, înțelegerea operațiunilor financiare, deseori obscure, a devenit cu atât mai importantă. Ne putem gândi la lucrările unor artiști precum Femke Herregraven și Paolo Cirio, dar și la colectivul parizian rbyn.org. Astfel de practici de vizualizare au fost preluate de numeroși artiști și activiști. Să ne amintim de Panama Papers. Analizând fluxurile monetare ilegale și cartografiind cronologiile crizelor subite (*flash crashes*), activitățile paradisurilor fiscale și circulația banilor proveniți din droguri, aceste hărți ne oferă noi perspective asupra unui sector deosebit de complex și incredibil de rapid. Însă ce facem după ce am terminat de cartografiat? Există drumuri care leagă vizualul de politic? Cum poate cunoașterea acestor sisteme să conducă la noi reglementări, acțiuni locale și autonomie sporită?

Cutia neagră financiară s-a înscris în imaginarul colectiv, astfel că cu greu se poate găsi un context mai favorabil

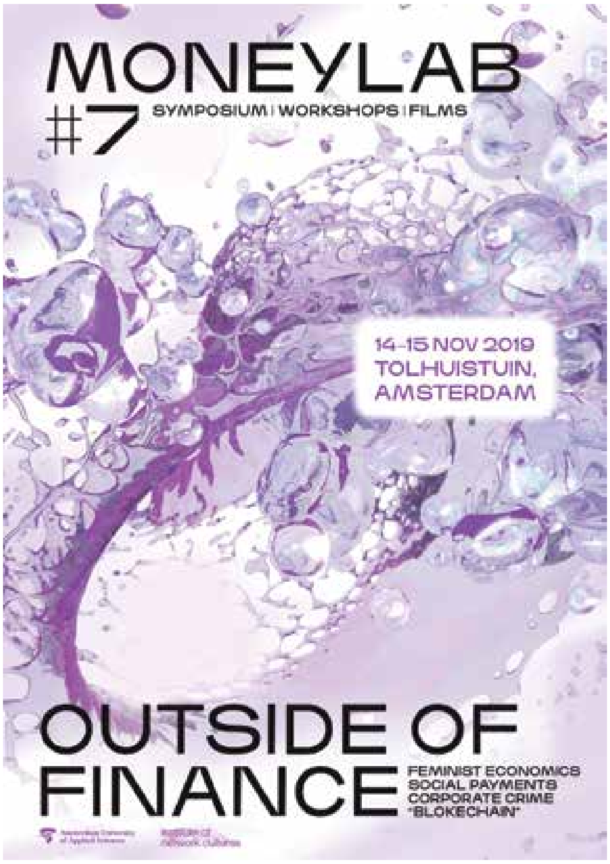
Flying Money: Investigating Illicit Financial Flows, 2018, logo, Institute of Network Cultures and Municipality of Amsterdam.

unor alternative în favoarea celor 99%. Platformele cooperative, tehnologiile descentralizate și mișcările de democrație directă sunt încercări profunde de a echilibra distribuirea averilor și puterii. Pe măsură ce crește rezistența față de sărăcie, precaritate, paradisuri fiscale, specula algoritmică și infracțiunile financiare, urmează provocarea găsirii unor modalități de a îmbunătăți și susține noile experimente financiare și de a interveni în dezbaterile actuale, atât în interiorul cât și în afara sistemului politic actual.
Acum că o nouă criză economică, pe motiv de coronavirus, este pe drum, rețeaua MoneyLab cercetează ceea ce are loc în afara finanțelor globale ale fondurilor de investiții, fondurilor de pensii și tranzacționărilor cu frecvență ridicată (*high-frequency trading*), privind dincolo de status quo și de realitatea sa bazată pe consimțământ. Fiind o „rețea organizată”, MoneyLab oferă o platformă pentru artiști, academicieni, activiști și *geeks* pentru a propune rolurile pe care arta, activismul și designul le pot juca în reproiectarea banilor, în democratizarea finanțelor și în extinderea ecologiilor alternativelor radicale în cadrul tehnologiilor financiare, cu accent pe economia feministă, plățile sociale, infracțiunile corporațiilor și crypto.
În 2019 dominau discuțiile despre propunerea Facebook de a lansa propria criptomonedă, Libra. Deși Libra a murit, plățile și veniturile sunt încă vitale, la propriu, pentru miliarde de oameni. Imaginează-ți să fii plătit direct, *peer-to-peer*, pentru lucrările tale de artă. Cum vor copia Silicon Valley WeChat Pay și Alipay, dezvoltate de China, dată fiind situația hegemonică a Instagramului pe scena de artă? De la microplăți și schimb de date, noi sisteme financiare sunt implementate în masă peste noapte. Prin intermediul zvonurilor despre Libra, și publicul de rând a început să vorbească despre monetizarea socialului. Care sunt implicațiile convergenței dintre datele personale de pe rețelele sociale și sistemele de tranzacții financiare? Avem ce învăța din exemplele Chinei? Cum evităm ciclul competitiv dintre jucătorii mari, stabiliți și noile elite financiare în contextul unor piețe ce funcționează pe principiul bulelor și crizelor?
Lăsând visurile naive despre *altfin* (finanțe alternative) la o parte, adevărata avangardă a plăților pe internet se află în industria pornografică online, în fraude tip *pump and dump* și în ciberinfracțiuni. Povestea fintech are deja zece ani, și deși există multă speculație – atât în termeni financiari cât și conceptuali – puține sunt exemplele practice. Urmează să se schimbe lucrurile? Trecerea tragică de la stadiul tokenizării și *defi* (finanțe decentralizate) este un alt exemplu de direcție în care nu ar trebui să avansăm. Trebuie să cercetăm modul în care efemeritatea criptomonedelor e folosită în spălarea de bani și ce putem învăța din aceste tactici. Iar, atâta timp cât tehnologia blockchain contribuie la fortificarea noțiunilor de identitate, proprietate și drepturi de autor, ce sunt în proces de dizolvare, va putea duce aceasta la o schimbare radicală în *fintech*?
Acestea sunt vremuri sumbre pentru economie: finanțele externalizate (*offshore*) sunt un dezastru pentru structura orașelor și comunităților, iar companiile de crypto navighează în căutarea propriilor lor paradisuri fiscale. Scurgerile de informații din paradisurile fiscale ne-au confirmat că cei bogați, influenți și cu legături încă se pot feri de taxe. Acestea sunt persoanele ce transformă locuri precum Malta și Bahamas în zone



MoneyLab #3: Failing Better, 2016, poster, Institute of Network Cultures.

The MoneyLab network was founded by the Institute of Network Cultures in Amsterdam in 2013. So far ten international conferences have taken place, in Amsterdam, London, Buffalo, Siegen, Ljubljana, Helsinki, Canberra/Hobart, with Berlin and Copenhagen lined up for 2021. MoneyLab considers, critiques, and intervenes within fintech and the digital economy with a special focus on the arts. It is a network of artists, activists, and geeks experimenting with forms of financial democratisation in contexts such as crowdfunding, cryptocurrencies and the blockchain, cashless society, and universal basic income. MoneyLab questions persistent beliefs, from Calvinist austerity, growth, and up-scaling, to “trustless automated decision-making” and freedom on the dark web, from right-wing libertarian/anarcho-capitalist dreams to the special sauce of neoliberal entrepreneurialism and its right-wing libertarian counterparts.
Let’s state the obvious: artists are in dire need of money. In a situation of rapidly growing inequality, the world cries for the redistribution of wealth. But there are also aesthetic reasons artists are interested in finance. There is a rich tradition of visualizing financial flows going all the way back to the 1920s. In the wake of the 2008 financial crash, understanding the often opaque operations of finance suddenly became more urgent. Think of the work of artists such as Femke Herregraven and Paolo Cirio but also the Paris collective rbyn.org. Visualization practices have since been taken up by a broad array of artists and activists. Remember the Panama Papers. By dissecting illicit money flows and



MoneyLab #7: Outside of Finance, 2019, poster, Institute of Network Cultures.

de apartamente de lux, în timp ce portițele fiscale olandeze, care sunt deja bine documentate, duc la pierderi în venitul din taxe de aproximativ 22 de miliarde de euro pe an la nivel global. Corporațiile precum Shell mituiesc guvernele cu resturi din veniturile lor obținute ilegal în schimbul rezidenței legale anonime. Afacerile globale și criptospecula au subordonat reglementările naționale unei logici competitive a pieței internaționale fiscale, iar economiile și comunitățile locale luptă cum pot împotriva privatizării și transformării masive a locurilor de muncă în poziții *freelance* precare.
La MoneyLab #8 din Ljubljana, prima ediție într-o țară postsocialistă și prima ediție hibridă, fiind la începutul pandemiei Covid, au fost prezentate exemple care nu se aflau în atenția mass-mediei. Această ediție s-a axat pe efectele finanțelor externalizate, explorând contra-experimente în domeniul locuirii, muncii de îngrijire și tehnologiei blockchain. La margine are loc un fenomen interesant: blockchain-ul nu mai este doar o unealtă pentru obsesiile capitaliste de creștere, oamenii începând să își realizeze viziunile radicale cu privire la munca de îngrijire remunerată corespunzător, redistribuirea averii, relațiile sociale echitabile și comunitățile independente puternice. În lumea noastră a dispariției lichidităților monetare, multinaționalelor ce taie din cheltuieli de unde pot și structurilor de ajutor social slăbite, pot monedele comunităților și rețelelor de îngrijire autonome să întărească cartierele? Cum ar arăta locuirea echitabilă și socială dacă ar deveni un principiu de bază în economie? Cine construiește sisteme locale care pot face față financializării locuințelor în economia globală de platformă? Tot în acest context, MoneyLab încearcă să scoată în relief strategii de autoorganizare radicale alternative, militând pentru noi viitoruri colective, plasate în comunități locale rezistente.

mapping the timelines of flash crashes, tax haven activities, and movements of drug money, these maps give us renewed insights into a notoriously complex and incredibly high-speed sector. But what do we do after the mapping is done? Are there routes from the visual to the political? How can knowledge of these systems lead to new regulations, local action, and increased agency? The black box of finance has been etched into the imagination of the public and there has rarely been a more generous context to manifest working alternatives for the 99%. Cooperative platforms, decentralized technologies and direct democracy movements indicate profound attempts to rebalance the distribution of wealth and power. As resistance towards poverty, precarity, tax havens, algorithmic speculation, and financial crimes grows, the challenge ahead is to find ways to improve and sustain such financial experiments and to intervene in current debates both inside and outside of our established political systems.
With a new, coronavirus-induced economic crisis on its way, the MoneyLab network explores what is happening outside of the global finance of hedge funds, pension funds, and high-frequency trading intending to look beyond the status quo and its consensual reality. As an "organized network," MoneyLab provides a platform for artists, academics, activists, and geeks showing what roles art, activism, and design can play in the re-design of money, in the democratization of finance, and in expanding the ecology of radical alternatives in fintech, with a special focus on feminist economics, social payments, corporate crime, and crypto.
Dominant in 2019 was the discussion about the premises of Facebook's Libra proposal to create their own cryptocurrency. Libra may have died but the payments, and income, are literally, vital for billions. Imagine you could be paid directly, peer-to-peer, for your artworks. What will the Silicon Valley copycat of China's WeChat Pay and Alipay be, given the hegemonic situation of Instagram in the art world? From micropayments to data trading, new money systems are becoming mainstream overnight. With the Facebook Libra rumour, the whispers of the financialization of the social reached mainstream audiences. What are the implications of the convergence of personal social media data and money transaction systems? Is there anything to be learned from the Chinese examples? How do we parry the cycle of competition between old, established players and new financial elites in markets that are still caught in a bubble-and-burst dynamics?
Putting naïve start-up dreams of alt.fin aside, the real avant-garde of online payments can be found in the online porn industry, pump 'n dump schemes, and cybercrime. A good decade into the story of "fintech" there's still a lot of speculation – both in terms of money and concepts – and not a lot of instances of actual use. Is this about to change? The tragic move from the stage of tokenization and de.fi (decentralized finance) is yet another example of how not to go ahead. We need to ask how the elusiveness of cryptocurrencies is used to launder money, and what can be learned from these tactics. And as long as blockchain technology is used to fortify eroding notions of identity, ownership, and copyright, will it ever lead to a radical shift in fin-tech? These have been dark times for the economy all along, as offshore finance wreaks havoc in the very fabric of cities and communities and crypto-companies navigate the world in search of their own tax-havens. Information

La finele lui 2020, este încă prea devreme să ne dăm seama ce aspecte ale sistemului financiar global vor ajunge în coșul de gunoi al istoriei. Statele naționale influente își explorează propriile lor monede digitale ca unelte pentru stimulente (sau austeritate) post-pandemie. Cum se leagă propunerile timpurii pentru un venit universal garantat de apariția bruscă a „banilor cu elicopterul" (helicopter money) în anumite țări? Sunt măsurile monetare keynesiene propuse pentru sprijinirea economiilor occidentale un semn că hegemonia neoliberală se apropie de sfârșit? Să nu sărbătorim prea repede. Interzicerea banilor fizici pe timp de pandemie este însă un semn puternic al venirii unei societăți fără lichiditate.
Dincolo de entuziasmul pentru criptomonede din ultimul deceniu, principiile de bază și tehnologia pe care o numim azi blockchain se bucură de o răspândire largă: de la cercetarea academică la cea medicală, de la energie la politică, de la drepturile de autor la artă, actori și organizații din diverse domenii, toți experimentează cu blockchain. Eliberată de originile sale de nișă, provenind din criptografie și finanțele electronice, descentralizarea de date pe care o oferă blockchain-ul este percepută astăzi drept soluția tuturor problemelor. Energie sustenabilă? Blockchain! Cercetare mai de calitate? Blockchain! Globalizare echitabilă? Blockchain! Blockchain! Blockchain!

MoneyLab #9: Play-Grounds for Post-Capitalism, 2020, banner, Institute of Network Cultures and m-cult.

La un deceniu de la creație, tehnologia blockchain pare să fie peste tot. Însă la fel de importantă precum omniprezența sa este percepția că aceasta a ajuns la maturitate. Tehnologia blockchain nu mai este o investiție antreprenorială plină de riscuri sau un experiment improvizat al adepților cyberpunk, devenind în schimb parte din platformele comerciale cu investiții majore în spate, care implementează conceptul la scară largă. Pe lângă implementările corporatiste, tehnologia blockchain a pătruns și în societatea civilă, în inițiativele independente, ONG-uri și instituțiile de artă. Însă conceptul de blockchain este ambiguu și deschis. Impresionantă, stranie sau chiar coruptă, fiecare implementare își oferă propria versiune a ce înseamnă

leaks from financial paradises have made it clear that the wealthy, influential, and well-connected will still escape taxation. These are the same people turning places like Malta and the Bahamas into luxury apartment zones, while well-documented Dutch fiscal loopholes cost the world approximately 22 billion euros in lost taxes each year. Corporations like Shell tempt governments with scraps of their ill-gained revenues in exchange for legal residence in anonymous letterboxes. Global business and crypto-speculation have debased national regulations to the competitive logics of an international tax marketplace, and local economies and communities struggle to hold out against privatization and the mass transformation of jobs into a precarious freelance existence in the gig economy.

MoneyLab #8: Minting a Fair Society, 2020, banner, Institute of Network Cultures and Aksioma.

At MoneyLab #8 in Ljubljana, the first-ever hosted in a post-socialist country and the first-ever hybrid edition held at the very beginning of the covid pandemic, featured examples far from the mainstream media spotlight. It zoomed in on the effects of offshore finance and explored counter-experiments in the realms of housing, care work, and blockchain technology.
At the fringes, something interesting is happening: blockchain is no longer just another tool for capitalist growth obsessions, and people are realizing radical visions for fairly-compensated care work, redistributed wealth, equitable social relations, and strong grassroots communities. In our world of vanishing cash, corner-cutting multinationals, and weakened social support structures, can community currencies or self-organized care networks strengthen neighbourhoods? What would fair and social housing look like if it was turned into the cornerstone of the economy? Who is building local systems that can stand up to the financialization of housing in the global platform economy? Also in this context, MoneyLab is trying to shed light onto radical and alternative strategies for self-organization and pushes on towards new and collective futures situated in resilient local communities.
Late 2020 it is still too early to say which aspects of the global financial system have been thrown into the dustbin of history. Pivotal nation-states are now exploring their own digital currencies as one tool for post-pandemic stimulus (or austerity). How do the earlier proposals for a Universal Basic Income relate to the sudden appearance of helicopter money in some countries? Are the Keynesian money proposals to prop-up the Western economies an indication of the end of the neoliberal hegemony? Let's not celebrate too early. The ban on cash during the corona crisis, however, is a

practica descentralizării datelor și la ce o putem folosi. În acest peisaj divers, tensiunile care-i alcătuiesc tranzacțiile „nebazate pe încredere” (trustless) – sigure și transparente, însă anonime – se estompează sau ajung să se excludă una pe alta. În practică, excluderea încrederii poate duce la necesitatea consimțământului, sau înregistrarea ar putea ajunge să biruiască anonimatul. Pe măsură ce apar noi arome și înțelegeri ale blockchain-ului, cum poate fi acesta folosit „în scopul binelui”? Și care sunt problemele sociotehnice reale pe care trebuie să le abordăm?
Instituțiilor centrale ale capitalismului, bazate pe contracte, adrese IP și drepturi de autor, precum băncile, companiile de asigurări și fondurile de investiții, le este teamă să nu rămână în urmă, motiv pentru care, cu lașitate, își însușesc și ele noile tehnologii financiare.

MoneyLab #10: Economythologies, 2020, banner,
Institute of Network Cultures and University of Canberra.

Acum, cu proliferarea sistemelor de plăți și monedelor digitale, cu instituțiile centrale capitaliste care stau cu grija „perturbărilor” și că nu sunt „suficient de digitale”, imaginarele unui capitalism „fără monezi și fără hârtie” ar putea deveni foarte reale. Ce se va întâmpla când se va așeza praful? Ce va avea valoare? Ce narative sunt produse? Cu ce fel de viziuni asupra finanțelor și banilor avem de-a face? Se vor uni toate aplicațiile de servicii și plăți într-una singură? Și, mergând dincolo de finanțe pentru a ajunge la o perspectivă mai de ansamblu, oare avantajele aplicațiilor blockchain vor permite forme noi, descentralizate de practici de schimb și date? Suntem martori la începuturile unei noi arhitecturi de extragere care să înlocuiască modelul desuet de monetizare bazat pe reclame? Artiștii, activiștii și jurnaliștii văd o infrastructură receptivă la intervenție și apropriere critică.
MoneyLab a pornit în perioada timpurie a epopeii bitcoin, și, trebuie să recunoaștem, comunitatea încă are interesul de a determina cursul dezvoltării tehnologiei blockchain sau registrelor distribuite (*distributed ledgers*). Guvernele și băncile și-au pierdut monopolul în definirea banilor, existând acum o ocazie

strong indication for the arrival of the cashless society. Beyond the cryptocurrency hype of the last decade, the underlying principles and technologies known as the blockchain have now become widely dispersed. From health to academic research, energy to governance, copyright law to fine art, actors and organizations in various social fields are exploring the blockchain. Unleashed from its niche origins in cryptography and electronic currency, the blockchain’s data decentralization is now held up as the solution for every problem. Sustainable energy? Blockchain! Higher quality research? Blockchain! Fairer globalization? Blockchain! Blockchain! Blockchain!
A decade after its inception, blockchain seems everywhere. But just as important as its ubiquity is its perceived maturity. No longer the risky venture of the start-up or the experimental tinkering of cypherpunks, blockchains are quickly becoming part of commercial platforms with significant investment that implement the concept at scale. Alongside these corporate implementations, the blockchain has also found its way into civil society, grassroots initiatives, NGOs, and art institutions. Yet the “blockchain” is ambiguous and open-ended. Whether impressive, peculiar, or even corrupt, each implementation asserts its own version of what a decentralized data practice means and what it should be used for. In this varied landscape, the tensions that make up its “trustless” transactions – secure and transparent, yet anonymous – become blurry or sometimes even mutually exclusive. In practice, excluding trust might require consent, or registration might trump anonymity. As new flavors and understandings of the blockchain proliferate, how can the blockchain be used “for the good”? And what are the real socio-technical problems we need to address?
Capitalism’s central institutions, based on contracts, IP, and copyright, such as banks, insurance companies, and investment funds, are anxious to avoid falling behind and cowardly embrace fintech. With the proliferation of digital payment systems and currencies, and with capitalism’s central institutions worrying about “disruption” and “not being digital enough,” imaginaries of a “coinless, paperless capitalism” might become very real now. What will happen after the dust has settled? What will be valued? What narratives are produced? What kind of views on finance and money are we dealing with? Will all service and payment apps role into one? Yet going beyond finance to think more broadly, do the affordances of blockchain applications allow for a novel, distributed form of exchange and data practices? Do we see the beginnings of a new architecture for extraction that might replace the crumbling ad-based model of monetization? Artists, activists, and journalists see an infrastructure ripe for critical intervention and appropriation.
MoneyLab started early into the bitcoin saga and, let’s admit, the community still has a key interest in steering the developments of the blockchain or distributed ledger. Governments and banks have lost their monopoly on defining what money is, and now there’s a small window of opportunity to democratize the design of money. Despite the ups and downs of its speculative valuation, the spectacle of cryptocurrency is over and has given way to the banality of the blockchain. Who’s not mesmerized by the alchemy of digital money? You, Doctor Faustus, discovered how to create something out of nothing, miraculously making code work for you,

MoneyLab #11 Disaster Capitalism, 2021, banner.

unică de a democratiza modul în care sunt proiectați banii. În ciuda creșterilor și descreșterilor valorii lor speculative, spectacolul criptomonedelor a fost înlocuit de banalitatea blockchain-ului. Cine nu e fascinat de alchimia banilor digitali? Dumneata, Doctore Faustus, ai inventat un mod de a crea ceva din nimic, ai făcut codul să lucreze pentru tine, să îți extragă aurul digital din rețea. MoneyLab nu dorește în niciun caz să își aroge o moralitate superioară, condamnând energia infracțională ce definește era *altfin*. Există o plăcere profundă în activitățile secrete care urmăresc să rezolve în final problema sărăciei, dezastrului nostru economic. Vile mediocre pentru toți! (Venkatesh Rao)

Dacă permiteți, ce a făcut blockchain-ul pentru dumneavoastră în ultimul timp? În vreme ce cripto-fanteziile mustesc de aceleași vechi prejudecăți, aducem din nou în discuție problema definiției banilor. Chestiunea definirii arhitecturii banilor nu poate fi lăsată în seama bărbaților libertarieni cu visuri autarhice. Noi privim dincolo de lumea start-up-urilor libertariene cu preocupări cel mai ades masculine. Alături de economiștii și economistele feministe, MoneyLab își imaginează o economie crypto care recunoaște valoarea muncii de îngrijire și pune accentul pe egalitate și solidaritate. Alimentați de teorii feministe urmărind decolonizarea structurilor de putere din economie, privim la strategii de proiectare promițătoare pentru a contracara corporatizarea valutei digitale, de la criptomonede hiperlocale la festivaluri de tehno, la SheDAO și la sistemele de schimb autoorganizate din comunitățile de refugiați.

Este un scenariu sumbru, însă poate nu e totul pierdut. Economia nu este – și nici nu a fost vreodată – exclusiv în mâinile corporațiilor fără față și speculatorilor cu criptovalută. Inițiativa „intermedia" MoneyLab explorează imaginarele unor artiști, cercetători, activiști și geeks în căutarea altor economii posibile, interogând un nou discurs financiar. Rămâne o întrebare: putem folosi tehnologia în mod critic pentru a susține valori alternative de cooperare și colectivizare, într-o lume dominată de individualism și competiție?

Mai multe informații la: https://networkcultures.org/moneylab/ sau abonându-vă la newsletter-ul INC și/sau lista de corespondență inc-synthesis, pentru mai multe știri și dezbateri.

Traducere de Rareș Grozea

digging the digital gold out the network. MoneyLab would be the last to take the moral high ground and condemn the criminal energy that defines the alt.fin era. There's a deep secret pleasure in the hidden activities aiming to, finally, resolve our poverty, our sorry state of economic affairs. Premium mediocre mansions for all! (Venkatesh Rao)

If we may ask, what has the blockchain done for you, lately? As crypto fantasies overflow with the same old biases, we once again put the question of the definition of money on the table. Defining the architecture of money cannot be left to libertarian men that dream of autarky. We're looking beyond the world of libertarian start-ups with their often masculine preoccupations. With feminist economists, MoneyLab imagines a crypto economy that values care work and focuses on equity and solidarity. Fueled by feminist theory and aimed at decolonizing existing power structures in the economy, we look at promising design strategies to counter the corporatization of digital money, from hyperlocal cryptocurrencies at techno festivals to the "SheDAO" and self-organized exchange systems in refugee communities.

It is a grim scenario, but perhaps not all is lost. The economy is not – and it never was – merely in the hands of faceless corporations and cryptocurrency speculators. The "intermedia" initiative MoneyLab explores the imaginaries of artists, researchers, activists, and geeks in search of other possible economies and urgently interrogates a different financial discourse. Our question remains: can we use technology critically to support alternative values of cooperation and "commoning" in a world that is dominated by individualism and competition?

More information on https://networkcultures.org/moneylab/ or by subscribing to the INC newsletter and/or the inc-synthesis mailing list for news and debates.

MUNCA IMATERIALĂ CA NON-CONCEPT

IMMATERIAL LABOUR AS A NON-CONCEPT

Text: Veronica Diesen

INTRODUCERE

Acest concis articol este rezultatul unui dublu simpozion despre artă şi munca imaterială care a avut loc la Bergen Public Library, pe 28 august 2015, iar apoi pe 5 septembrie la Karl Marx Memorial Library din Londra. Pe lângă acest simpozion, un eveniment performativ de Dan Mihălțianu a avut loc la Geddes Gallery, Kings X Cross, Londra, cu titlul *Das Kapital – Distillation*, o lucrare dedicată scrierilor lui Karl Marx.

POST-WORKERISTS SI „MAREA TRANSFORMARE"

David Camfield afirmă că munca imaterială este legată de „o mare transformare, rezultat al apariţiei intelectualităţii de masă la începutul anilor 1970."[1] Post-workerists, precum Antonio Negri şi Michael Hardt, au observat declinul endemic al muncii manuale din fabrici în favoarea muncii intelectuale şi mentale datorat automatizării şi avansului tehnologic. Totuşi, Hardt şi Negri consideră că această tranziţie a fost pozitivă, cu potenţial pentru emanciparea maselor. Mutarea de la monotonia producţiei fordiste a eliberat munca de spaţiul închis al fabricii de beton şi a deschis posibilitatea ca individul să se elibereze din punct de vedere al muncii sale. Potrivit lui Jasper Bernes, cei care au participat la proteste considerau că prosperitatea materială în creştere progresivă nu era suficientă: „*Work in America* a vorbit despre «anacronicul autoritarism al locului de muncă» şi a sugerat fără menajamente că «sarcinile plictisitoare, repetitive şi aparent fără sens, care nu oferă provocări sau autonomie, cauzează disconfort lucrătorilor de toate nivelurile ocupaţionale.» Acest neajuns, a concluzionat studiul, se manifestă în moduri deschise şi ascunse, «măsurate prin absenteism, greve neoficiale, rata prezenţei, sabotaj şi produse de calitate inferioară»."[2]

CONCEPTUL DE MUNCĂ IMATERIALĂ

Haug a observat că Negri, ca şi ceilalţi post-workerists, pare că nu cunoaşte istoria conceptului de muncă imaterială şi modul în care Marx l-a respins. Expresia „muncă imaterială" a fost conceput de Henri Storch la începutul secolului al XIX-lea.[3] Haug a scris că „Marx, care dedică mult spaţiu acestei dezbateri despre şi împotriva acestei teze în *Teoria plusvalorii*, citează discuţia lui Storch despre «munca imaterială», dar nu adoptă totuşi expresia în vocabularul său."[4] Haug notează în schimb că Marx, cu discuţia sa despre bunuri „imateriale" ale „claselor ideologice," se leagă critic de Henri Storch şi Adam Smith atunci când critică diferenţierea lui Smith dintre munca productivă şi neproductivă. Marx scrie că „ceea ce, din punctul de vedere al capitalului, este productiv pentru că formează plusvaloare nu este în mod necesar productiv din punctul de vedere al conservării vieţii şi invers."[5] Pentru Marx, faptul că muncitorul ca producător de plusvaloare este şi o fiinţă

Arne Rygg, *Playbour*, poster simpozion, 2015. Prin amabilitatea artistului.
Arne Rygg, *Playbour*, symposium poster, 2015. Courtesy of the author.

INTRODUCTION

The short article presented here is the result of a double symposium about art and immaterial labour which first took place at Bergen Public Library on August 28th and then on September 5th at the Karl Marx Memorial Library in London in 2015. In addition to this, a performative event by Dan Mihălțianu took place at Geddes Gallery, Kings X Cross, London with the title *Das Kapital – Distillation*, a work dedicated to the writings of Karl Marx.

THE POST-WORKERISTS AND "THE GREAT TRANSFORMATION"

David Camfield describes how the notion of immaterial labour is linked to "a great transformation resulting from the emergence of mass intellectuality in the early 1970s."[1] What post-workerists like Michael Hardt and Antonio Negri noticed was the general endemic decline of manual factory work in favour of mental and

Playbour, Biblioteca memorială Karl Marx, 2015. Vedere de la simpozion cu Frans Jacobi.
Playbour, Karl Marx Memorial Library, 2015. View from the symposium with Frans Jacobi.

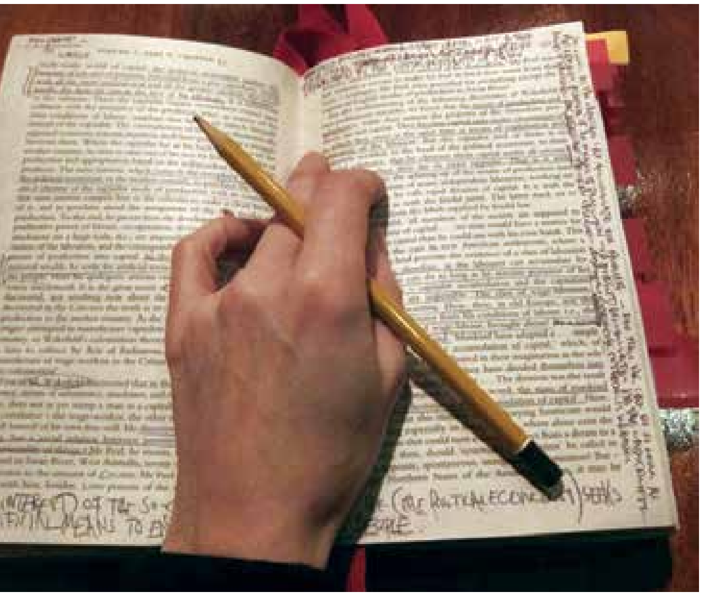
vie cu nevoi de bază pentru a supravieţui nu poate fi ignorat. A neglija aceste nevoi umane de bază este o parte din exploatarea capitalistă a muncii.

CAPITALISMUL ŞI FIRELE INVIZIBILE ALE DOMINĂRII
În mod concludent, în capitalism, producţia artistică va fi privită drept productivitate numai dacă activitatea persoanei are loc în cadrul relaţiei salariale a producţiei capitaliste. Pentru Marx, acesta nu este cazul: „cea mai generală definiţie pe care Marx o oferă este adevărată în cazul muncii intelectuale în aceeaşi măsură în care este valabilă în cazul celor denumiţi prin termenul reificat de «muncitori manuali»: «pe de o parte, orice muncă este un consum de putere de muncă umană în sensul psihologic», iar pe de altă parte, «într-o formă specifică şi cu un scop clar».”[6]

DE CE IMATERIALĂ?
Întorcându-ne la înţelegerea termenului de „imaterial” ca un fel de non-concept în vocabularul marxist, ne putem întreba de ce munca imaterială a avut un asemenea impact dominant în câmpul cultural al stângii. Unul dintre motivele pentru utilizarea acestui termen are de-a face cu noile realităţi digitale care dezvoltă modurile în care capitalul exploatează munca în abstract. Dar acolo unde Hardt şi Negri văd un potenţial revoluţionar, în tranziţia de la munca manuală la cea mentală, Sergio Bologna dă un verdict mai puţin entuziast atunci când descrie cum „muncitorul freelancer nu are un loc de muncă; mulţumită laptopului său şi internetului, el poate munci de oriunde”. Bologna observă că freelancerul nu aparţine unei comunităţi, ci este un individ izolat. Contractul său de muncă nu prevede ore de muncă şi nu implică prezenţa fizică. Autonomia freelancerilor poate deveni o capcană, deoarece aceştia sunt dependenţi economic de clienţii lor, această dependenţă nefiind formalizată, iar ei nu sunt capabili de a protesta, adică de a intra în grevă ca formă de acţiune colectivă.[7]

intellectual work due to automation and technological advances. Nevertheless, Hardt and Negri mainly regarded this transition as positive and as a potential for mass emancipation. The move away from the monotony of Fordist Factory production freed labour from the confinement of the concrete factory and opened the possibility for the individual to liberate him or herself in terms of his or her labour. What’s more, according to Jasper Bernes, the people demonstrating were of the opinion that progressively improved material prosperity was not enough: “*Work in America*, which spoke of ‘the anachronistic authoritarianism of the work-place’ and suggested, rather bluntly, that ‘[d]ull, repetitive, seemingly meaningless tasks, offering little challenge or autonomy, are causing discontent among workers at all occupational levels.’ This discontent, the study concluded, manifested in overt and covert ways, ‘as measured by absenteeism, turnover rates, wildcat strikes, sabotage, poor-quality products.’”[2]

THE CONCEPT OF IMMATERIAL LABOUR
Wolfgang Fritz Haug observes that Negri, like other post-workerists, seems unaware of the history of the concept of immaterial labour and Marx’s rejection of it. The expression “immaterial labour” was first coined by Henri Storch in the early nineteenth century.[3] Haug writes that “Marx, who devotes much space to this debate about, and above all against, this thesis in *Theories of Surplus Value*, cites Storch’s discussion of ‘immaterial labour’, but does not however adopt the expression in his own vocabulary.”[4] Rather, Haug notes how Marx, with his talk of the “immaterial” commodities of the “ideological classes,” critically connects to Henri Storch and Adam Smith in his criticism of Smith’s differentiation between productive and unproductive labour. Marx writes, “That which, from the standpoint of capital, is productive because it forms surplus-value is not necessarily so from the standpoint of the preservation of life, and vice-versa.”[5] For Marx, one cannot ignore that the labourer as



Veronica Diesen, *Mână și Das Kapital*. Prin amabilitatea autoarei.
Veronica Diesen, *Hand and Das Kapital*. Courtesy of the author.

Accentul pus de Hardt şi Negri asupra tehnologiilor noi şi post-fordismul lor au fost criticate pentru ignorarea industriilor grele, manufacturilor şi fabricilor care au fost relocate sau externalizate în zone sărace ale globului, unde munca este ieftină. Super-fabricile din Asia, precum cele din China deţinute de Foxconn, sunt exemple bune în acest caz. Fabrica nu a dispărut, ci doar a fost relocată global în ţări cu muncă ieftină.

MATERIAL VS. IMATERIAL

Am văzut cum conceptul de „imaterial" a fost popularizat datorită noilor tehnologii, dar şi cum utilizarea conceptului nu are sens din punct de vedere marxist, deoarece pentru Marx totul este material, chiar şi ideile: „în cazul meu, inversul este valabil: idealul nu este nimic altceva decât lumea materială reflectată în mintea omului şi tradusă în forma gândului."[8]

Haug observă că Marx foloseşte un concept integrat de „muncă" ce conţine dimensiuni mentale şi corporale. În volumul 1 din *Capitalul*, Marx aminteşte de cizmarul care construieşte pantoful în mintea sa înainte de a-l fabrica.[9] Şi invers, o persoană care scrie un eseu va trebui să transpună ideile într-un laptop sau pe o foaie de hârtie. Haug scrie că „muncitorii folosesc «forţele lor naturale care aparţin propriului corp, braţele, picioarele, capul şi mâinile», iar la finalul procesului «reiese un rezultat care a fost deja conceput de muncitor de la început, astfel că a existat deja în mod ideal» (283-4). «Ideal» înseamnă aici «în imaginaţie», ca «plan». Marx evidenţiază faptul că «o voinţă exprimată drept atenţie» devine cu atât mai importantă cu cât muncitorul este mai puţin «atras de natura muncii şi de modul în care trebuie îndeplinită, iar astfel, cu atât mai puţin se va bucura de ea ca joacă liberă a puterilor sale fizice şi mentale» (284; trad. modif.)."[10]

În concluzie, putem spune că munca imaterială nu este altceva decât o formă de muncă abstractă, iar în acelaşi timp expresia ascunde acest lucru. Totuşi, miza este modul în care capitalul transformă munca materială, vie, în muncă abstractă şi cum această abstracţie devine reală în capitalism.

producer of surplus-value is also a living being with basic needs to survive. To neglect these basic human needs forms part of capital's exploitation of labour.

CAPITALISM AND THE INVISIBLE THREADS OF DOMINATION

Conclusively, under capital, an artist's production will only be regarded as proper productivity if the person's activity happens within the capital wage relation of production. For Marx, this is not the case: "The most general definition of labour that Marx gives is true for intellectual labour no less than for those named by the reified term 'manual labourers': 'on the one hand all labour is an expenditure of human labour-power in the physiological sense', and on the other hand, 'in a particular form and with a definite aim.'"[6]

WHY IMMATERIAL?

Going back to the understanding of the immaterial as something of a non-concept in Marxist terms, it is worth asking oneself why immaterial labour has had such a dominant impact in the cultural field of the left. One reason for using *immaterial* has something to do with the new digital realities that further the manners in which capital exploits labour in the abstract. But where Hardt and Negri see a revolutionary potential in the transition from manual to mental labour, Sergio Bologna sounds a more dispiriting verdict on the situation when he describes how the "freelance worker has no workplace; thanks to his laptop and the internet, he can work from anywhere." Bologna further notes how the freelancer does not belong to a community but is an isolated individual. His employment contract makes no mention of working hours and involves no commitment to being physically present. The freelancer's autonomy may also turn out to be a trap as he is economically dependent on the client, his dependency is not formalised and he is unable to disobey, i.e. he cannot strike as strikes are a form of collective action.[7]

Negri's and Hardt's emphasis on the novel technologies and their post-Fordism has further been criticised for ignoring how heavy industry, manufacturing, and factories have been relocated or outsourced to more deprived areas of the globe where wage labour is cheaper. The super-factories located in Asia, like the Foxconn-owned factories in China, are good examples here. The factories haven't gone away but have only been relocated globally to countries with cheaper labour.

THE MATERIAL VS THE IMMATERIAL

We have seen how the concept of the immaterial has been made popular due to the new digital technologies but also how the use of the concept is nonsensical in Marxist terms as, for Marx, everything is material, including ideas: "With me the reverse is true: the ideal is nothing but the material world reflected in the mind of man, and translated into forms of thought."[8]

Haug notes how Marx thus uses an integral concept of labour that encompasses the corporeal and the mental dimensions. In *Capital. Volume 1*, Marx mentions the shoemaker who put together the shoe in his head before he crafted it.[9] And, contrariwise, a person writing an essay will need to execute his ideas on a laptop or a piece of paper. Haug writes, "What workers employ are their 'natural forces which belongs [*sic*] to his [*sic*] own body, his [*sic*] arms, legs, head and hands', and at the end of the process 'a result emerges which was conceived

Playbour, **Biblioteca memorială Karl Marx, 2015.**
Vedere de la simpozion cu Veronica Diesen.
Playbour, Karl Marx Memorial Library, 2015.
View from the symposium with Veronica Diesen.

Avem nevoie de o înţelegere a artistului ca subiect revoluţionar potenţial şi a rolului său nu în afara proletariatului, ci parte a sa.

Traducere de Daniel Clinci

Note

1. David Camfield, „The Multitude and the Kangaroo: A Critique of Hardt and Negri's Theory of Immaterial Labour", *Historical Materialism*, vol. 15, nr. 2, Brill, 1 ianuarie, 2007, p. 23.
2. Jasper Bernes, *The Work of Art in the Age of Deindustrialization*, Stanford, California, Stanford University Press, 2017, p. 7.
3. W. F. Haug, „Historical Critical Dictionary of Marxism", Historical Materialism, 17, 2009, p. 177.
4. Idem 3
5. Karl Marx, *Capital*, p. 644.
6. W. F. Haug, „Historical Critical Dictionary of Marxism", *Historical Materialism 17*, 2009, p. 181.
7. Marcel van der Linden şi Karl Heinz Roth cu Marx Henninger, *Beyond Marx. Theorizing the global labour relations of the Twenty-First Century*, *Historical Materialism 56*, Leiden, Boston, Brill, 2014, citat din Sergio Bologna, *Ten Hypotheses on Second Generation Self-employed Labour*, p. 139.
8. Karl Marx, *Capital*, p. 102.
9. Karl Marx, *Capital*, vol. 1, p. 284.
10. W. F. Haug, „Historical Critical Dictionary of Marxism", *Historical Materialism 17*, 2009, p. 181.

by the worker at the beginning, hence already existed ideally' (283-4). 'Ideal' means here: 'in the imagination', as 'plan'. Marx emphasises that 'a purposeful will that is expressed as attention', becomes all the more important the less the worker 'is attracted by the nature of the work and the way in which it has to be accomplished, and the less, therefore, he enjoys it as the free play of his own physical and mental powers' (284; trans. modified)."[10]
Conclusively, one can say that immaterial labour is nothing more than a form of abstract labour at the same time as the expression obfuscates this very matter. What is at stake, however, is how capital makes living, material labour abstract and how this abstraction is made real under capitalism.
What we further need is an understanding of the artist as a potential revolutionary subject and, therefore, his or her role would not be exclusionary to the proletariat but very much a part of it.

Endnotes

1. David Camfield, "The Multitude and the Kangaroo: A Critique of Hardt and Negri's Theory of Immaterial Labour." *Historical Materialism*. Volume 15, issue 2, Brill, 01 January, 2007. Page 23.
2. Jasper Bernes, *The Work of Art in the Age of Deindustrialization,* Stanford University Press Stanford, California, 2017. Page 7.
3. W.F. Haug, "Historical Critical Dictionary of Marxism." *Historical Materialism 17* (2009). Page 177.
4. Idem 4.
5. Karl Marx, *Capital*. Page 644.
6. W.F. Haug, "Historical Critical Dictionary of Marxism." *Historical Materialism 17* (2009). Page 181.
7. Marcel van der Linden and Karl Heinz Roth in collaboration with Marx Henninger, *Beyond Marx. Theorising the global labour relations of the Twenty-First Century. Historical Materialism 56*. Brill Leiden, Boston, 2014. From here: Sergio Bologna: *Ten hypotheses on second-generation self-employed labour.* Page 139.
8. Karl Marx, *Capital*. Page 102.
9. Karl Marx, *Capital*, Volume 1. Page 284.
10. W.F. Haug, "Historical Critical Dictionary of Marxism." *Historical Materialism 17* (2009). Page 181.

CRITICA SISTEMULUI ŞI ESTETICA. CUM SA REPREZENTAM IREPREZENTABILUL?

SYSTEM CRITICISM AND AESTHETICS. HOW TO REPRESENT THE UNREPRESENTABLE?

Text: Gitte Saetre şi Jannecke Knudsen Heien

Kunsthall 3,14, Bergen, fostă clădire a sucursalei Bergen a Băncii Norvegiei.
Kunsthall 3,14, Bergen, former building of Bank of Norway's Bergen branch.

FUNDAL

Clădirea din secolul al XIX-lea care a găzduit înainte fosta filială din Bergen a Băncii Norvegiei conferă galeriei Kunsthall 3,14 un context monumental. Un număr important de artişti care au expus aici au tematizat istoria clădirii în lucrări care problematizează fenomene asociate economiei, valorii şi sistemului global real al afacerilor financiare. Trei proiecte au fost prezentate la Kunsthall în această primăvară, construind fundalul unui program de discursuri; *Banco* – de Sunah Choi, care povesteşte că finanţele au preluat rolul bisericii, Dumnezeu s-a transformat şi puterea banilor a învins; *The Valley*, de Åse Løvgren şi Stine Gonsholt, şi lucrarea audio a lui Arthur Hureau, *A Financial Story*.
Acest text doreşte să descrie scopurile simpozionului cu titlul de mai sus, dedicat artiştilor, din punctul de vedere al unui artist. Simpozionul s-a desfăşurat la Kunsthall 3,14, Bergen, Norvegia, pe 22 iunie 2020, şi a fost curatoriat de Gitte Saetre şi Jannecke Knudsen Heien.
Într-o discuţie cu titlul *Who controls the Norwegian economics debate*? de la festivalul *KÅKÅnomics* din Stavanger, 2019, renumitul profesor de economie socială Kalle Moene a comentat că „discursul economic norvegian suferă de absenţa întrebărilor bune". Ne întrebăm cum anume se raportează artiştii la acest subiect? În vreme ce pregătirile de la 3,14 continuau, pandemia Covid-19 a creat frisoane economice şi a

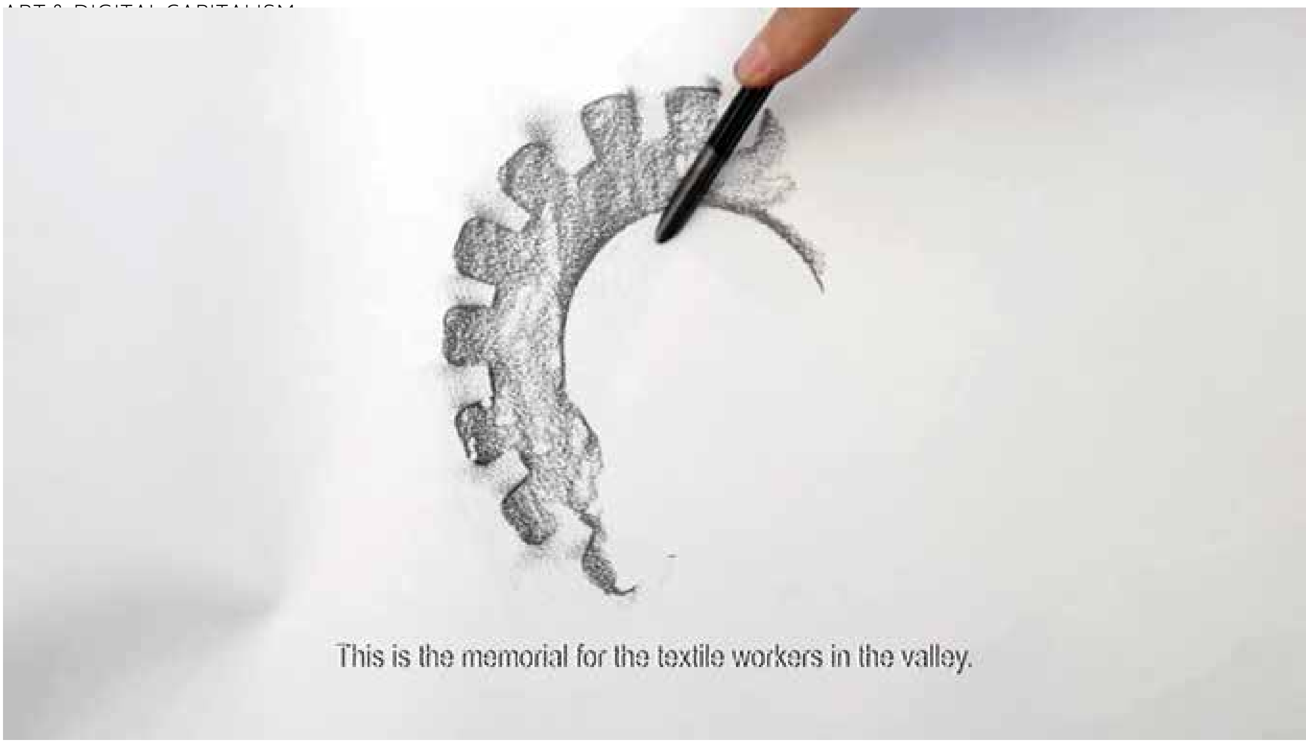
SETTING

The 19th century building that used to house Bank of Norway's Bergen branch gives Kunsthall 3,14 a monumental setting. A fair amount of the artists who have exhibited here have thematized the history of the building in works that problematize phenomena associated with economy, value and the existing global system of finance. Three projects featured at Kunsthall 3,14 this last spring made up the backdrop for a discursive program; *Banco*, by Sunah Choi - where the narrative is that finance has taken over the role of the church, God has transformed and money power prevails - *The Valley*, by Åse Løvgreen and Stine Gonsholt, and Arthur Hureau's audio work, *A Financial Story*.
This text is set out to describe the aims of a symposium, with the above title, directed towards artists and from an artist's point of view. The symposium was held at Kunsthall 3,14, Bergen, Norway, on June 22nd 2020 and was curated by Gitte Saetre and Jannecke Knudsen Heien.
In a discussion titled *Who controls the Norwegian economics debate?* at the 2019 KÅKÅnomics festival in Stavanger, the renowned social economics professor Kalle Moene commented that the "Norwegian economy discourse suffers from a lack of good questions." We asked ourselves, how do artists pose their questions on this topic? As our preparation for the symposium at

System Criticism and Aesthetics, Kunsthall 3,14, Bergen, 2020, fotografii din transmiterea video a simpozionului. Prin amabilitatea Kunsthall 3,14.
System Criticism and Aesthetics, Kunsthall 3,14, Bergen, 2020, stills from the video streaming of the symposium. Courtesy of Kunsthall 3,14.

făcut ca inegalităţile să se adâncească în întreaga lume. Au apărut întrebările – în ce măsură doresc şi reuşesc artiştii să interpreteze sistemul care creează şi impune inegalitatea materială? Sunt cunoaşterea şi înţelegerea în profunzime a domeniilor economiei şi finanţelor o precondiţie pentru posibilitatea ca artiştii să-şi facă meseria – a crea limbaje vizuale? Şi unde anume începe munca de a obţine suficiente perspective pentru a ne raporta la macroeconomie ca materie brută?
Ştim că mulţi dintre noi ezită să discute problemele economiei, din respect pentru complexitatea lor şi de teamă să nu realizeze lucrări de artă care să devină banale. Aceste gânduri au fost actualizate de reflecţiile lui Max Haiven pe marginea interviului din 2019 cu Geert Lovink pentru catalogul lui Dan Mihălțianu de la Bienala de la Veneţia, unde Haiven sugerează că „artiştii, în mare măsură, ar trebui să dezvolte limbaje vizuale care comentează fenomene structurale şi nu să indice doar *simptomele* acestor probleme”. Noi ne-am întrebat cum anume putem folosi comentariile sale ca rezistenţă şi energie în procesul nostru? Am vrut să îi inspirăm pe colegii noştri să abordeze conversaţii cu privire la aceste provocări prin concentrarea asupra proiectelor în care artiştii au reuşit să trateze caracteristici ale situaţiei economice prezente într-o manieră interesantă.

3,14 went on, the Covid-19 pandemic created economic tremors and caused inequality to grow even deeper throughout the world. The question arose: to what extent do artists wish, and manage, to interpret the system that creates and enforces material inequality? Is in depth knowledge and understanding of the field of economy and finance a prerequisite for artists to do their job creating visual languages? And where does it start—the job of gaining enough insight to touch upon macro economy as a raw material?
We know that quite a few of us hesitate to go into issues of economics, simply out of respect for their complexity and out of fear of ending up doing art works that become banal. These thoughts were further actualized by Max Haiven's reflections in Geert Lovink's 2019 interview for Dan Mihălțianu's catalog at the Venice Biennale, in which Haiven suggests that "artists to a large extent should develop visual languages that comment on structural phenomena, rather than pointing towards *the symptoms* of issues." How, we asked, may we and others use his comments as resistance and energy in our process? We wanted to engage colleagues in conversations about these challenges by focusing on projects in which artists manage to treat features of the current economic situation in an interesting manner.



Åse Løvgren și Stine Gonsholt, *The Valley*, 2019, imagine din video. Prin amabilitatea autorilor.
Åse Løvgren and Stine Gonsholt, *The Valley,* 2019, video still. Courtesy of the authors.

CONTEXT
În mare măsură, conferinţele publice şi seminariile despre economie dedicate artiştilor care lucrează în această ţară s-au concentrat asupra economiei artistului. Încă de la *The Invisible Hand*, un atelier de două zile organizat de Torill Johannessen în 2012 pentru organizaţia artistică locală BKFH, au existat puţine seminare dedicate artiştilor, direct pe tema macroeconomiei. 2012 a fost anul expoziţiei-festival *Surplus* a influentei artiste norvegiene Marianne Heier de la Bergen Kunsthall, în cadrul căreia a plasat epava trailerului Vima pe peluza de afară. Întrebările cu privire la bani şi circulaţia valorii sunt centrale în lucrările lui Heier, după cum se poate vedea şi în proiectul CREW, în care ea a cheltuit salariul său obţinut în urma unei slujbe ca paznic la muzeul naţional pentru a finanţa construcţia unei camere de pauză pentru paznici.
În programul lor paralel, Bergen Kunsthall a analizat măsura în care un proiect ca *Surplus* ar putea contribui la dezbaterea publică *dincolo* de discursul tradiţional al criticilor de artă şi a pus întrebarea despre posibilităţile pe care le are arta de a practica o critică prin lucrarea de artă ca limbaj, care să aibă un impact la publicul larg.
În iunie 2020, în ciuda restricţiilor pandemiei, ne-am permis să punem la cale o conversaţie actualizată despre posibilitatea discursivă a artei de a interoga sistemul şi despre strategiile de a o face. I-am invitat pe artiştii Løvgren & Gonsholt, Funder şi Mihălţianu să-şi prezinte lucrările şi gândurile. Tânăra economistă socială Marie Storli, lider al Rethinking Economics Norway, s-a prezentat pentru a oferi publicului o schiţă a principalilor factori care provoacă inegalităţi la nivel global. În discursul ei, *21st Century Economy – Never let a crisis go to waste*, a oferit publicului o privire asupra temelor principale abordate de economiştii reformişti, arătându-ne în ce direcţie să ne îndreptăm pentru a ne actualiza informaţiile.

CONTEXT
To a large extent, public conferences and seminars on economics aimed at artists working in this country have focused on the economy of the artist. Since *The Invisible Hand*, the 2-day workshop organized by Torill Johannessen in 2012 for the local artist organization BKFH, seminars directed towards artists directly on the topic of macro economy seem to have been few. 2012 was also the year of the highly influential Norwegian artist Marianne Heier's festival exhibition *Surplus* in Bergen Kunsthall, in which she placed the wreck of the trawler "Vima" outside on the lawn. Questions of money and the circulation of value are central to Heier's work, as is visible also in the project CREW, in which she spent her salary from a day job as a guard at the national museum to finance a much-needed lunchroom for the guards.
In their side program, Bergen Kunsthall looked into the extent to which a project like *Surplus* could contribute to the public debate beyond the traditional art critics' discourse, and asked which options art has to exercise critique with the art piece as language, and to make an impact among a larger public.
In June 2020, despite the pandemic restrictions, we allowed ourselves to arrange an updated conversation about discursive art's ability to challenge the system, and the methods at play. We invited artists Løvgren & Gonsholt, Funder and Mihălțianu, to present their work and share their thoughts. The young social economist Marie Storli, leader of Rethinking Economics Norway, came to give the audience an overview of the main factors that drive inequality on a global basis. In her talk *21st Century Economy - Never let a crisis go to waste,* she gave the audience a glimpse into some of the current lead topics of reform-friendly economists' discourse, showing us where to go on catching up by ourselves.

POZIŢII: A SUPRAVIEŢUI PESTE NOAPTE ÎN CASA BÂNTUITĂ A CAPITALISMULUI ABSOLUT

Filmul-eseu *The Valley* de Løvgren/Gonsholt, prezentat în vechea cameră-seif a băncii, este o investigaţie poetică pentru a înţelege transformările actuale din producţie şi industrie. Prin diferite înregistrări media, s-a format o imagine cu mai multe niveluri, în care mineritul digital a ocupat clădirile unor foste fabrici de textile. Încâlcirea economiei globale intră în joc, ca şi paradoxurile unei noi economii aparent fără graniţe în care consecinţele sunt deosebit de materiale şi locale.
În prezentarea ei „The local site as a prism", Løvgren a arătat provocările acestui paradox cu care se confruntă reprezentarea. În film, artiştii au lucrat cu tehnici speciale pentru a aborda acest subiect, transformându-l într-o întrebare epistemologică cu privire la cum intrăm în relaţie şi înregistrăm o lume exterioară.
În vreme ce limbajul vizual al lui Løvgren/Gonsholt pare minimalist, pe alocuri abstract, documentarea video prezentată de artistul danez Søren Thilo Funder ne-a condus direct într-un performance petrecut în districtul financiar Wall Street, New York, în 2017 – *In the hall of the Mountain King* (*Whistle*). În calitate de privitori, am fost puşi într-o poziţie apropiată, în spatele artistului care fluiera, în această poveste care citează un film horror din anii 1930. Parafrazând subtitlul proiectului său doctoral, *How to survive the night in the haunted mansion of absolute capitalism*, putem vedea perspectiva sa drept distanţare şi umor care contracarează sentimentele umane ocazionale de a te simți copleşit de noile realităţi. Funder nu a observat vreo nevoie a artiştilor de a obţine mai multe cunoştinţe despre finanţe şi economie decât alţi oameni, afirmând că „trebuie să învăţăm să trăim fără a şti şi să permitem fanteziei noastre să aibă un spaţiu pentru a vedea alternative. Poate că putem formula noi întrebări şi putem dezvălui aceste structuri ale puterii care sunt atât de evidente încât se ascund cumva de noi".
Se poate spune că o trăsătură relevantă a seriei de instalaţii interactive ale lui Dan Mihălţianu, *Capital Pool*, este referirea la ceva cunoscut, dar ascuns. Prezentarea sa a devenit o ocazie pentru public de a lua parte la o introducere scurtă şi generală în abordarea din spatele lucrărilor sale. După proiectarea

POSITIONS: SURVIVING THE NIGHT IN THE HAUNTED MANSION OF ABSOLUTE CAPITALISM

The essay-film *The Valley* by Løvgren & Gonsholt, shown in the old bank vault, is a poetic investigation to understand current transformations when it comes to production and industry. Through diverse media recordings and registrations, a multilayered image of a place is formed, where digital mining has occupied the obsolete textile factory buildings. Entanglements of a global economy come into view, as well as the paradoxes of a new economy of seamless boundlessness where consequences are highly material and local. In her presentation "The Local site as a Prism", Løvgren shared the challenges regarding representation facing this paradox. In the film, the artists worked with techniques to approach this, turning it into an epistemological question of how to relate to and register an outside world.
Whereas the visual language of Løvgren & Gonsholt appears minimalistic, on occasion abstracted, the video documentation shown in the presentation by the Danish artist Søren Thilo Funder led us right into a performance he did in the financial district around Wall Street NYC in 2017 - *In the hall of the Mountain King (Whistle).* As viewers, we were set in a position close behind the whistling artist, in this restaged narrative referencing a horror movie from the 1930's. Paraphrasing the subtitle of his Phd project *How to survive the night in the haunted mansion of absolute capitalism,* one may also see his angle as providing a sense of distance and humour which counteracts the occasional human feeling of being overwhelmed by new realities. Funder did not see a need for artists to gain more knowledge about finance or economics than people in general. He stated that we need to learn to live without knowing and leave space for our fantasy in order to be able to see alternatives. Perhaps new questions can form themselves and shine a light from the outside on these power structures that are so obvious that they are somehow hidden from us."
Pointing towards what is known but hidden may also be said to be a relevant feature in the interactive installations of Dan Mihălțianu's ongoing series *Capital Pool*. His presentation became a brief, general

Jannecke Heien, *Pe termen lung ca un joc*, 2016-20, lucrare de sunet, 29' , bazată pe înregistrări ale discuțiilor din ateliere. Prin amabilitatea autorului.
Jannecke Heien, *The long term as a game*, 2016-20, sound work, 29', based on recordings of workshop discussions. Courtesy of the author.

Second Chapter, Kunsthall 3,14, Bergen, 2020, vedere de la vernisaj. Prin amabilitatea Kunsthall 3,14.
Second Chapter, Kunsthall 3,14, Bergen, 2020, view from the opening.. Courtesy of Kunsthall 3,14.

Arthur Hureau, *O poveste financiară*, 2020, instalație de sunet. Prin amabilitatea autorului.
Arthur Hureau, *A Financial Story*, 2020, sound installation, courtesy of the author.

filmului *Vodka Pool* (2009), ni s-a permis să observăm procesul organic de peste trei decenii, în care impresii vizuale ale provocărilor intelectuale, politice, formale şi evenimenţiale s-au întrepătruns cu schimbările de regimuri şi contexte istorice.
După cum este cazul de obicei, o singură zi este prea scurtă pentru a începe să răspundem măcar la jumătate dintre întrebările puse în invitaţia la simpozion şi de către public. O voce din public a propus să ne închidem cu toţii şi să ascundem cheia până când vom reuşi să devenim introspectivi şi să ne rezolvăm propriile puncte oarbe şi iluzii legate de clasa socială.

CAPITOLUL AL DOILEA
În urma simpozionului, Kunsthall 3,14 împreună cu artiştii au decis să arate lucrările de artă despre care s-a discutat la simpozion şi, astfel, să continue dialogul cu publicul. Gitte Saetre a curatoriat o expoziţie de grup intitulată *The Second Chapter*, referindu-se la evenimentele trecute, dar şi la cele viitoare: şi acum ce facem?
În lucrarea video de Søren Thilo Funder intitulată *The Vanishing Table* (2014), întâlnim un grup de numismaţi adunaţi în jurul unei mese mari de lemn, ca într-un ritual la o ședință de spiritism. O maimuţă dintr-un desen animat, în costum, recită un poem de Lewis Carroll într-un birou al unui broker de acţiuni.[1] Dan Mihălţianu a instalat *Capital Pool 3.14* (2020) în spaţiul central al unei vechi bănci, invitându-i pe vizitatori să arunce bani în bazin ca parte a unui vechi ritual al bunăstării (de a-și pune o dorință), sugerând cum vor fi redirecţionate fondurile acumulate după expozitie. Cineva a aruncat chiar şi un card, arătând că Norvegia a devenit o societate fără cash.
Løvgren & Gonsholt şi-au înlocuit lucrarea cu noul video *Brutal Simplifiers* (2020). Lucrarea lui Arthur Hureau, *A Financial Story*, a oferit publicului posibilitatea de a se relaxa şi a asculta sunetul activităţii financiare, inclusiv liniştea de după plecarea brokerilor din birouri, când toate graficele iau o pauză. În plus, Kunsthall 3,14 a invitat-o pe Jannecke Heien să prezinte *The Long Term as a Game* (LTG) (2014-prezent), de această dată drept instalaţie sonoră bazată pe înregistrarea unei discuţii dintr-un atelier practic de artă în care trei manageri financiari invitaţi răspund la întrebarea artistului – *De ce şi cum este posibilă creşterea economică perpetuă?*
Benedict Seymour & Veronica Diesen au prezentat *One Nation Under a Grave* (2020), care redescoperă speranţa în discuţiile colective, dar susţine că tarotul ar fi mai util decât hărţile şi previziunile electorale. Ingrid Berven a prezentat un alt video intitulat *Handcraft*, referindu-se la utilizarea mâinilor, uneltelor şi materialelor pentru a exprima idei.
În cadrul acestui simpozion am încercat să construim un spaţiu sigur pentru conversaţii. Totuşi, o cameră a auto-reflecţiei trebuie vizitată iar şi iar. Pe marginea întrebărilor legate de ce anume este nevoie pentru a crea reprezentări vizuale poetice, artiştii înşişi posedă cunoştinţele, iar printr-o perspectivă critică trebuie să continuăm să verbalizăm şi să schimbăm aceste cunoştinţe unii cu ceilalţi.

Traducere de Daniel Clinci

Note

1. https://www.sorenthilofunder.com/works/the-vanishing-table/

introduction to the approach behind his works for the audience. After a screening of the film *Vodka Pool* (2009), we were allowed glimpses into an organic process over the course of three decades, in which visual impressions from coincidental incidents, intellectual, political, formal and technical challenges, have melted together with changing historical regimes and contexts.
As is usually the case, one day is far too short to even begin to answer half of the questions asked in the symposium invitation and by the invited audience. A voice in the audience proposed locking us all up and hiding the key until we managed to be introspective and work through our class-related blind spots and illusions.

THE SECOND CHAPTER
Following the symposium, Kunsthall 3,14 together with the artists decided to actually show the artworks they had been talking about at the symposium, and in this way decided to continue the dialogue with the public. Gitte Sætre curated a group exhibition entitled *The Second Chapter*, pointing to the past event(s) and towards the future; what now?
In the video by Søren Thilo Funder entitled *The Vanishing Table* (2014), we meet a group of numismatists gathered around a large wooden table, in a session resembling the ritual of a spiritualistic séance. A cartoon monkey in a suit is reciting a Lewis Caroll poem from a stockbroker's office.[1] Dan Mihălțianu installed the *Capital Pool 3.14.* (2020) in the central space of the old bank, inviting visitors to throw money into the pool as part of an old wishing well ritual, and to suggest how the accumulated funds should be redirected after the show. Someone even threw in a credit card, making it visible that Norway has become a cash free society.
Løvgren & Gonsholt replaced their work with the newly produced video *Brutal Simplifiers* (2020). Arthur Hureau's work *A Financial Story* gave the audience the opportunity to lean back and listen closely to the soundscape of financial activity, including the silence when the stockholders have left the office and all the graphs and curves are on pause. Kunsthall 3,14 also invited Jannecke Heien to show *The Long Term as a Game (LTG)* (2014 - ongoing), this time as a sound installation based on the recording of a practical art workshop discussion in which the invited financial fund managers discuss their answers to the artist's question, *Why and how is perpetual economic growth possible*? Furthermore, Benedict Seymour & Veronica Diesen presented *One Nation Under A Grave* (2020) which finds hope in collective discussion but still suggests that a tarot reading may be more helpful than the maps and diagrams of electoral forecasting. Ingrid Berven presented another video entitled *Handcraft*, pointing to artists' use of their hands, tools, and materials to express their ideas.
With the symposium, we made an attempt to create a safe space for conversation. However, a self-reflective room needs to be visited again and again. On questions of what it takes to actually create the visual poetic representation, artists themselves possess the knowledge, and keeping a critical glance, we must keep on verbalizing and exchanging this knowledge with each other.

Endnotes

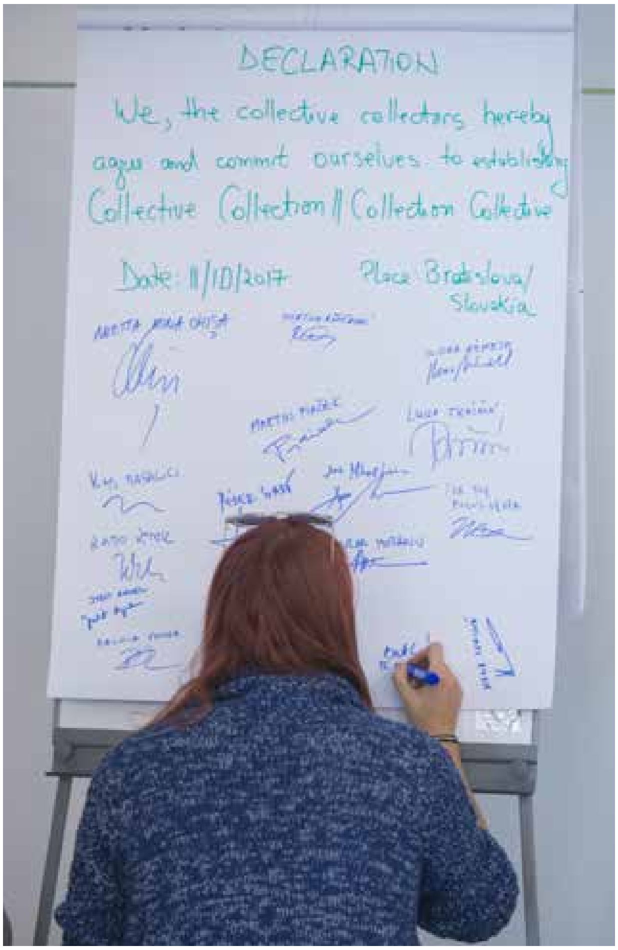
1. https://www.sorenthilofunder.com/works/the-vanishing-table/

COLECȚIA COLECTIVĂ – SAU A FI ÎMPREUNĂ, A AVEA CEVA ÎN COMUN

COLLECTION COLLECTIVE – OR BEING TOGETHER, HAVING SOMETHING IN COMMON

Text: Vlad Basalici

Pe 10 octombrie 2017, în spațiul de la tranzit.sk Bratislava se deschidea expoziția *Colecția Colectivă*, *un template pentru un viitor model de reprezentare*, cu lucrări de Tania Bruguera, Fokus Grupa, Jana Kapelová, Dan Mihalțianu, Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová, Ilona Németh, Lia Perjovschi, Martin Piaček, Martha Rosler, Martina Růžičková & Max Lysáček, Péter Szabó și Vlad Basalici.
Era primul act public al unui nou proiect curatorial inițiat de Judit Angel, Vlad Morariu și Raluca Voinea care aducea împreună artiști, curatori, designeri, arhitecți, antropologi, juriști, economiști și producători culturali. Aceștia deveneau parte dintr-un colectiv bazat pe relații de încredere reciprocă și prietenie, care avea în grijă o nouă colecție de artă cu un mod de operare diferit de cel al colecțiilor de artă contemporană obișnuite. În cazul *Colecției Colective*, artiștii ale căror lucrări sunt incluse aici devin parte a colectivului alături de alți membri participanți, fiecare contribuind potrivit abilităților și expertizei lor necesare funcționării colecției. Noii membri pot invita viitori membri care sunt acceptați de comun acord, astfel că în acest moment în colecție sunt în jur de 40 de lucrări și colectivul numără 52 de membri. *Colecția Colectivă* nu își propune să se extindă exponențial până în apropierea unui punct de implozie, ci mai mult are ca scop crearea unui model



Vedere de la Semnarea Declarației de înființare a Colecției Colective, tranzit.sk/Bratislava, Slovacia 2017.
Event view from the Signing of the launching of Collection Collective, tranzit.sk/Bratislava, Slovacia, 2017.

Tania Bruguera - *Efectul Francis,* 2014/ Campanie, Arte de Conducta, cartoline, tricouri, sacoșe, website.
Tania Bruguera - *The Francis Effect*, 2014/ Campaign, Arte de Conducta, postcards, t-shirts, tote bag, website.

On October 10 at tranzit.sk Bratislava, the exhibit *Collection Collective*, *a template for a future model of representation* opened with works from Tania Bruguera, Fokus Grupa, Jana Kapelová, Dan Mihalţianu, Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová, Ilona Németh, Lia Perjovschi, Martin Piaček, Martha Rosler, Martina Růžičková & Max Lysáček, Péter Szabó, and Vlad Basalici. This was the first public viewing of a new curatorial project started by Judit Angel, Vlad Morariu, and Raluca Voinea, bringing together artists, curators, designers,

Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová - Colecție Privată 2005 - 2010, obiecte variabile, cutie, dimensiuni variabile.
Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová - Private Collection 2005 - 2010, various items, case, dimensions variable.

alternativ de colecționare atât conceptual, cât și practic, care să poată fi replicat sub forma altor colecții și colective în alte contexte culturale.
Înființarea colecției s-a realizat la Bratislava în urma unui seminar intern dublat de un seminar deschis publicului – *Collection Collective. In the Future All Our Homes Will Be Museums* – cu prezentări de Dave Beech, Valeria Graziano, Alenka Gregorič, Rado Ištok, Mira Keratová, la Kunsthalle Bratislava. În 2018, odată cu lansarea site-ului *Colecției Colective*[1], a mai fost organizat un alt seminar, *Collection Collective: Tools for Self-Representation* cu intervenții ținute de Alenka Gregorič, Mark Wilson, Ovidiu Țichindeleanu și Tania Bruguera, însoțit și de o întâlnire între membri, ambele desfășurate la tranzit.ro București. În această perioadă, când din cauza pandemiei întâlnirile sunt posibile doar online, s-au schițat câteva grupuri de discuție în interiorul colectivului, care urmează să abordeze teme ca: Statutul instituțional și conceptul *Colecției Colective*, Ce înseamnă să fii un colectiv sau A colecta și colecțiile azi.
În prezent există trei tipuri de colecții de artă contemporană: colecțiile publice, dintre care o bună parte sunt muzeele, colecțiile private și colecțiile corporatiste. Muzeele moderne de artă au apărut odată cu nașterea sferei publice[2] și democratizarea judecăților estetice. Chiar dacă termenul de artă contemporană cum îl înțelegem astăzi a intrat în vocabularul cotidian după înființarea unor instituții ca Tate sau MoMA, accepțiunea lui s-a născut din tensiunea dintre ceea ce însemna arta modernă și cum putea fi pus în aceeași sintagmă alături de conceptul de muzeu, un termen deja problematic încă dinaintea înființării acestor muzee. Pentru o perioadă, arta modernă în opoziție cu arta clasică a însemnat arta vie, adică cea produsă de artiști care mai sunt în viață. Una din premisele acestor muzee pe care le-am amintit mai sus a fost ca lucrările de artă să rămână în colecția lor doar cel mult o generație, 50-60 de ani, din momentul în care au fost produse, pentru ca apoi să fie transferate către alte instituții apte să le găzduiască și astfel să-și facă loc altor lucrări noi. Treptat această regulă a fost eludată și unul din motive a fost posibilul impact asupra cotei de

architects, anthropologists, jurists, economists, and cultural producers. These became part of a collective based on relations of mutual trust and friendship, caring for a new art collection with a modus operandi different from that of regular art collections. In the case of Collection Collective, the artists whose works were included became part of the collective, together with other participants, each of them contributing according to their abilities and expertise to the operation of the collection. New members can invite future members who will be unanimously accepted, so that there are currently 40 works in the collection, and the collective comprises 52 members. Collection Collective does not aim to be extended exponentially to the point of imploding, but to create an alternative model of collecting both conceptually and practically which can be replicated in the form of other collections and collectives in other cultural contexts.
The collection was established in Bratislava after an internal seminar followed by one that was opened to the public, "Collection Collective. In the future All Our Homes Will Be Museums," with presentations by Dave Beech, Valeria Graziano, Alenka Gregorič, Rado Ištok, Mira Keratová at Kunsthalle Bratislava. In 2018, together with the launch of the website of Collection Collective[1], another seminar was organized, "Collection Collective: Tools for Self-Representation," with interventions by Alenka Gregorič, Mark Wilson, Ovidiu Ţichindeleanu, and Tania Bruguera, and a meeting between the members at tranzit.ro Bucharest. In this period in which meetings can only happen online, some groups appeared within the collective, approaching topics such as the institutional status and the Collection Collective concept, what it means to be a collective, or contemporary collecting and collections.

Vedere de la seminarul public "Colecția colectivă. În viitor toate casele noastre vor fi muzee", Kunsthalle Bratislava, Slovacia, 2017.
Event view public seminar "Collection Collective. In the Future All Our Homes Will Be Museums", Kunsthalle Bratislava, Slovacia, 2017.

Presently, there are three types of contemporary art collections: public collections, held in museums, private collections, and corporate collections. Modern museums of art appeared when the public sphere was born[2] and aesthetic judgment was democratized. Even if the concept of contemporary art as we understand it today entered everyday speech after the establishment of institutions such as Tate and MOMA, its meaning was

piață a lucrărilor de artă în momentul în care ar fi fost declasate și implicit asupra cotei artiștilor care le-au produs. Această situație ar fi afectat soarta donațiilor colecționarilor privați, mulți dintre ei făcând parte din comitetele de achiziții ale muzeelor.
Lucrările ajung astfel să rămână perpetuu în colecțiile muzeelor de artă contemporană și să aibă o existență fantomatică în depozite fără să mai vadă vreodată lumina spațiilor expoziționale. Un studiu publicat de BBC în 2016 indică faptul că Tate expune cam 20% din colecția permanentă, pe când muzeul Guggenheim doar 3%.[3]

Fokus Grupa - The And of Art In at For new, 2017, print digital pe vinil auto-adesiv, dimensiuni variabile.
Fokus Grupa - The And of Art In at For new, 2017, digital print on self-adhesive vinyl, variable dimensions.

O viață spectrală ajung să aibă și multe lucrări din colecțiile private care își schimbă proprietarii fără să părăsească același spațiu fizic în freeporturile din zone extrateritoriale, „aceste muzee din era internetului, dar un network întunecat”, cum le numește Hito Steyerl.[4]
În cazul colecțiilor corporatiste, lucrările de artă achiziționate au câteva funcții: să accentueze identitatea companiei, să genereze un capital simbolic în contextele locale unde corporația își desfășoară activitatea și să îmbogățească ecologia culturală a spațiului de lucru.[5] Sau, mai prozaic spus, să decoreze sediile companiilor. Cum noua pandemie a schimbat condițiile de muncă și a transformat birourile în spații lipsite de viață care găzduiesc doar serverele necesare telemuncii, această ultimă funcție ambientală a lucrărilor de artă devine inutilă. Deutsche Bank, care are una dintre cele mai mari colecții corporatiste, a lichidat 4000 de lucrări în această perioadă, un trend care începuse deja, odată cu digitalizarea sistemului bancar. La fel și British Airways a renunțat la multe dintre lucrările de artă din colecția proprie care ornau saloanele de primă clasă ale aeroportului Heathrow.[6]
Ceea ce devine tot mai clar e că schimbările sistemice produse de la începutul anului 2020, împreună cu suspendarea prelungită a spațiului public au făcut tot mai evidentă necesitatea creării unor modele alternative care să pună în prim-plan noi moduri sustenabile de a fi împreună și de a avea ceva în comun.
Obiectul artistic, central actului contemporan de a colecționa, pentru a fi dezirabil și apt de a fi posedat și consumat, este decuplat de fluxul influențelor invizibile

born from the tension between what “modern art” used to mean and how it could be placed within the same phrase with the concept of “museum,” a term that was problematic even before the establishment of these museums. For some time, modern art, as opposed to classical art, meant living art, works by artists who are still alive, in other words. One of the starting points of these previously-mentioned museums was that works would only be integrated in their collection for a generation fifty or sixty years after they were produced; they would then be transferred to institutions that were better-equipped to host them, and thus they would make room for new works. Slowly, this rule was dropped; one of reasons was the potential impact on the market value of the works that would have been diminished and, implicitly, the impact on the market value of the artists who produced them. This situation would have affected the fate of donations from private collectors, a lot of them being part of the museums’ acquisition committees. The works end up remaining in the collections of modern art museums in perpetuity, living a ghostly existence in storage without ever seeing the light of the exhibit areas. A study published by BBC in 2016 shows that Tate only uses 20% of its permanent collection in the exhibits, while Guggenheim uses only 3%.[3]
A lot of the works found in private collections get to have this spectral life, changing owners without really leaving the same physical spaces in extraterritorial freeports, “a museum of the internet era, but a museum of the dark net,” as Hito Steyerl calls them.[4]
In the case of corporate collections, the works have

Martin Piaček - *Războiul Marelui Strămoș*, 2013, placă memorială bronz, nisip, sticlă și ramă metalică rotativă, 28 X 22 X 8 cm.
Martin Piaček - *Great Grandfather’s War*, 2013, bronze commemorative plaque, sand, glass and revolving steel frame, 28 X22 X8 cm.

certain functions: to emphasize the identity of the corporation, to generate symbolic capital in local contexts where the corporation is active, and to enrich the cultural ecology of the workspace[5], or, simply put, to decorate the corporate headquarters. As the new pandemic changed the working conditions and transformed the offices into lifeless spaces that only host the servers necessary for online work, this final ambient function of the artworks became useless. Deutsche Bank, which holds one of the largest corporate collections, liquidated 4,000 works during this period, a trend that had already started with the digitalization of the banking sector. Similarly, British Airways gave up on many of the works from its own collection that decorated the first-

Vedere de la seminarul public „Colecția colectivă, unelte pentru reprezentare”, tranzit.ro/ București, Romania, 2018.
Event view public seminar “Collection Collective: Tools for Self-Representation” tranzit.ro/ Bucharest, Romania, 2018.

care vin dinspre comunitatea unde a fost creat. Ceea ce rămâne vizibil e doar un simulacru al acestei comunități, instrumentalizate doar pentru a da valoare lucrării de artă colecționate.
De aceea, poate important în cazul Colecției Colective, și nu doar aici, este regândirea operei de artă în raport cu o comunitate organică deschisă noilor condiții de posibilitate. Cum spune Roberto Esposito, „comunitatea nu este o entitate, nici nu este un subiect colectiv, și nici o totalitate de subiecți, ci mai degrabă este relația care îi face să nu mai fie subiecți individuali, deoarece îi izolează de identitatea lor cu o linie, care traversându-i, îi modifică: este «cu», «între» și pragul în care se întâlnesc într-un punct de contact care îi aduce în relație cu ceilalți în aceeași măsură în care îi separă de ei înșiși”.[7]

Note

1. https://www.collectioncollective.art.
2. Jurgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, MIT, 1989.
3. Kimberly Bradley, „Why museums hide masterpieces away”. https://www.bbc.com/culture/article/20150123-7-masterpieces-you-cant-see.
4. Hito Steyerl, „Duty-Free Art”, e-flux, nr. 63, 2015 https://www.e-flux.com/journal/63/60894/duty-free-art/.
5. Charlotte Appleyard și James Salzmann, *Corporate Art Collections, A Handbook to Corporate Buying*, Lund Humphries, p. 31.
6. Ollie Williams, „With Nobody To Impress Companies Are Quietly Selling Their Art Collections”, Forbes. https://www.forbes.com/sites/oliverwilliams1/2020/10/04/with-nobody-to-impress-companies-are-quitely-selling-their-art-collections/?sh=51ef63831e72.
7. Roberto Esposito, *Communitas. The Origin and Destiny of Community,* Stanford University Press, 2010, p. 139.

class lounges of Heathrow Airport.[6]
It is becoming clearer that the systemic changes that occurred at the beginning of 2020, together with the prolonged shutdown of public spaces, laid bare the necessity of creating alternative models that would emphasize new and sustainable ways of being together and having something in common.
The art object, the center of the contemporary act of collecting, in order to be desired, consumed and possessed, is removed from the flow of invisible influences which come from the community in which it was created. What remains visible is only a simulacrum of this community, which is instrumentalized to give value to the collected artwork.
That is why it is important in the case of Collection Collective and not only here to rethink the work of art in relation with an organic community which is open to the new conditions of possibility. As Roberto Esposito says, “community isn’t an entity, nor is it a collective subject, nor a totality of subjects, but rather is the relation that makes them no longer individual subjects because it closes them off from their identity with a line which, traversing them, alters them: it is the ‘with,’ the ‘between,’ and the threshold where they meet in a point of contact that brings them into relation with others to the degree to which it separates them from themselves.”[7]

Translated by Daniel Clinci

Endnotes

1. https://www.collectioncollective.art.
2. Jurgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, MIT, 1989.
3. Kimberly Bradley, „Why museums hide masterpieces away”. https://www.bbc.com/culture/article/20150123-7-masterpieces-you-cant-see.
4. Hito Steyerl, „Duty-Free Art”, e-flux, nr. 63, 2015 https://www.e-flux.com/journal/63/60894/duty-free-art/.
5. Charlotte Appleyard și James Salzmann, *Corporate Art Collections, A Handbook to Corporate Buying*, Lund Humphries, p. 31.
6. Ollie Williams, „With Nobody To Impress Companies Are Quietly Selling Their Art Collections”, Forbes. https://www.forbes.com/sites/oliverwilliams1/2020/10/04/with-nobody-to-impress-companies-are-quitely-selling-their-art-collections/?sh=51ef63831e72.
7. Roberto Esposito, *Communitas. The Origin and Destiny of Community,* Stanford University Press, 2010, p. 139.

Participarea Salonului de proiecte la Viennafair, 2013 / imagine de ansamblu. Credit foto: Ștefan Sava.
Participation of Salonul de Proiecte in the Viennafair, 2013 / overview. Photo credit: Ștefan Sava.

DEAR MONEY

Text: Magda Radu

Un proiect curatorial și editorial inițiat de Salonul de proiecte în care artiști de pe scena artei contemporane din România vorbesc despre relația dintre artă și bani.

Texte de: Michael Baers, Bogdan Ghiu, Suzana Milevska, Diana Ursan.

Contribuții de:
Marina Albu, Apparatus 22, Anca Benera & Arnold Estefan, The Bureau of Melodramatic Research, Alex Bodea, Mihuț Boșcu Kafchin, Răzvan Botiș, Tudor Bratu, Geta Brătescu, Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová, Andreea Ciobîcă, Irina Costache & Simina Guga, Cristina David, Paul Dunca, Tatiana Fiodorova & Cristian Fiodorov, Bogdan Gîrbovan, Ion Grigorescu, Mihai Iepure-Górski, Cătălin Ilie, Daniel Knorr, Mihaela Michailov, Aurelia Mihai, Olivia Mihălțianu, Mixer, Monotremu, Ciprian Mureșan, Daniela Pălimariu, Delia Popa, Raluca Popa, Ghenadie Popescu, Sorin Popescu, Veda Popovici, Anca Munteanu Rimnic, Flaviu Rogojan, Cristian Rusu, Ștefan Sava, Soyons Impossibles, Ștefan Tiron, Iulia Toma.

A curatorial and editorial project initiated by Salonul de proiecte in which artists from the Romanian contemporary art scene talk about the relationship between art and money.

Texts by: Michael Baers, Bogdan Ghiu, Suzana Milevska, Diana Ursan.

Contributions by:
Marina Albu, Apparatus 22, Anca Benera & Arnold Estefan, The Bureau of Melodramatic Research, Alex Bodea, Mihuț Boșcu Kafchin, Răzvan Botiș, Tudor Bratu, Geta Brătescu, Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová, Andreea Ciobîcă, Irina Costache & Simina Guga, Cristina David, Paul Dunca, Tatiana Fiodorova & Cristian Fiodorov, Bogdan Gîrbovan, Ion Grigorescu, Mihai Iepure-Górski, Cătălin Ilie, Daniel Knorr, Mihaela Michailov, Aurelia Mihai, Olivia Mihălțianu, Mixer, Monotremu, Ciprian Mureșan, Daniela Pălimariu, Delia Popa, Raluca Popa, Ghenadie Popescu, Sorin Popescu, Veda Popovici, Anca Munteanu Rimnic, Flaviu Rogojan, Cristian Rusu, Ștefan Sava, Soyons Impossibles, Ștefan Tiron, Iulia Toma.

Ștefan Sava, *From Revolutionary Practices*, 2013, text inscripţionat; fotografie; 2 tăbliţe de ceară, 15 x 21 cm fiecare.
Stefan Sava, *From Revolutionary Practices*, 2013, inscribed text; photo; 2 wax tablets, 15 x 21 cm each.

Dear Money a fost un proiect expozițional și curatorial inițiat de Salonul de proiecte, platformă de producție și discurs de artă contemporană care a funcționat inițial în cadrul MNAC (organizând expoziții și alte programe în sediul muzeului din Calea Moșilor – MNAC Anexa) și care din 2016 activează ca spațiu independent în Palatul Universul din București. Momentul declanșator al proiectului *Dear Money* a fost invitația primită din partea târgului de artă Viennafair, în 2013, de a participa în cadrul secțiunii dedicate instituțiilor non-profit și de a propune un display, fără obligația plierii pe profilul comercial al evenimentului. Deși un astfel de context era diferit de modul de funcționare a Salonului, a apărut destul de curând ideea unei abordări contextuale a acestei situații. În loc de a opta pentru selecția unor lucrări care fuseseră produse anterior pentru expozițiile organizate de Salonul de proiecte la București, s-a conturat ideea unei participări semi-improvizate și spontane, care să trateze parțial serios, parțial ironic, prezența noastră în acel context tranzitoriu – târgul de artă – care în acest caz specific își propunea să acționeze și ca un prag de pătrundere a esticilor în raza de interes a „vestului". Într-un interval scurt de timp, colectivul Salonului de proiecte a lansat invitații tuturor artiștilor cu care colaborase până în acel moment – din octombrie 2011 până în vara lui 2013 – de a răspunde temei propuse. Această temă a fost inspirată de o lucrare a artistei Marina Albu, produsă anterior *call*-ului, ce consta într-un mesaj, o scrisoare, adresat(ă) banilor. Imprimată pe o sacoșă textilă, un format familiar pentru *insiderii* artei contemporane care poartă pretutindeni acest produs promoțional la diversele evenimente pe care le frecventează, mesajul Marinei Albu introducea

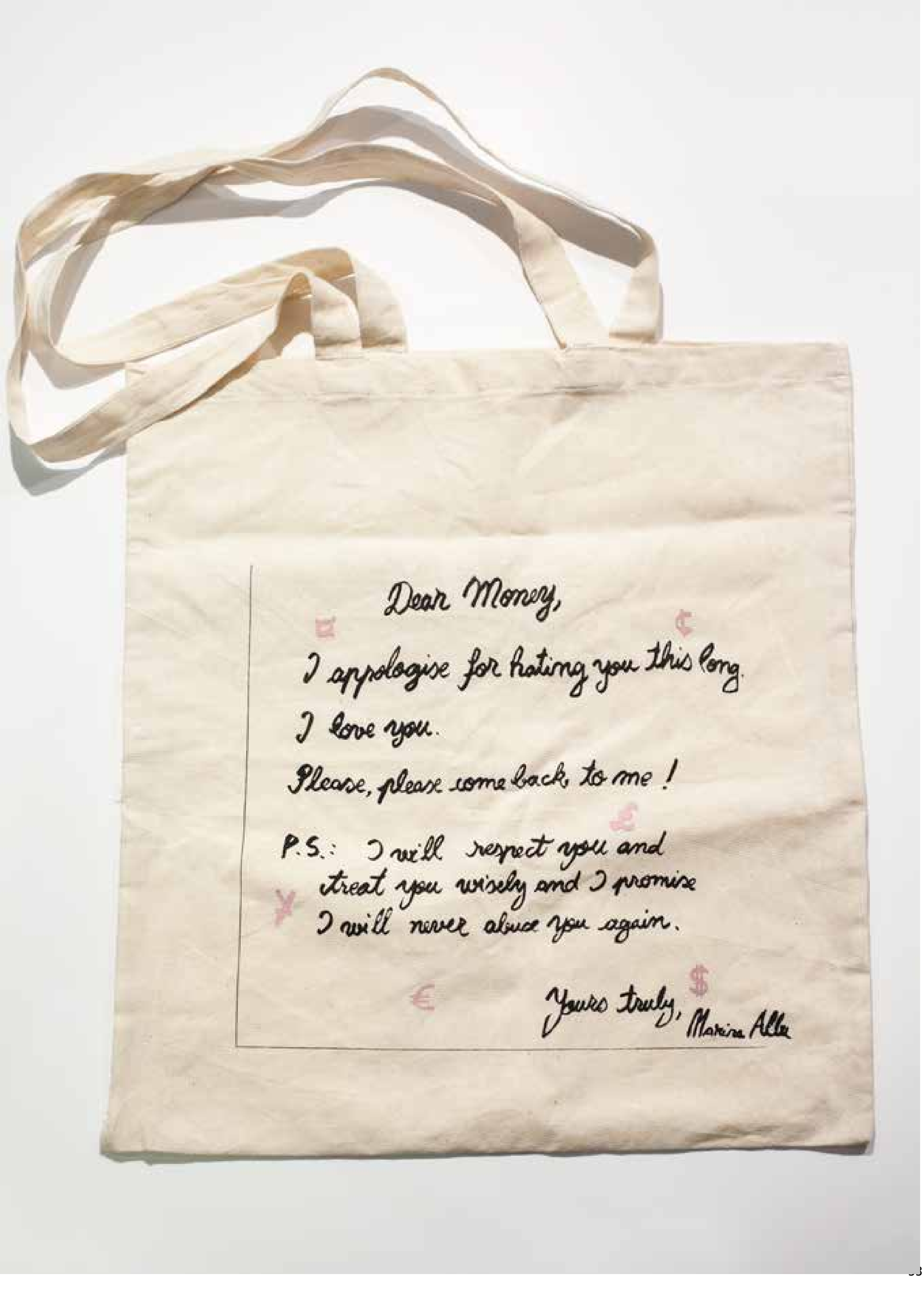
Dear Money was an exhibition and curatorial project by Salonul de proiecte, the platform for contemporary art production and discussion that initially operated as part of MNAC (organizing exhibitions and other programs in the museum's space in Calea Moșilor called MNAC Anexa) and which, since 2016, has been functioning as an independent space in Palatul Universul in Bucharest. The moment that set the *Dear Money* project in motion was the invitation received from Viennafair by Salonul de proiecte in 2013 to take part in a section dedicated to non-profit institutions, without being forced to conform to the event's commercial nature. Though this context was different from how Salonul de proiecte operated, we soon got the idea of approaching this proposal contextually. Instead of selecting works produced in the framework of other exhibitions organized by Salonul de proiecte in Bucharest, we developed the idea of a semi-improvised and spontaneous participation that would tackle, partly in earnest and partly in jest, our presence in that transitory context – the art fair – which, in this particular case, wished to also act as a gateway for easterners to enter "the west's" sphere of interest. Shortly after, Salonul de proiecte's collective sent out invitations to all the artists it had worked with until then – from October 2011 to the summer of 2013 – to respond to a proposed theme. This theme was inspired by a work of artist Marina Albu, produced before the call, which represented a message, a letter addressed to money. Printed on a tote bag, a familiar format for all the insiders of the contemporary art world, who wear this promotional accessory to events, Marina's message introduced an obvious distortion in the relation between medium and message. Instead of a sleek brand

Veda Popovici, *I Know...*, 2013, fotografie, 32 x 43 cm.
Veda Popovici, *I Know...*, 2013, photo, 32 x 43 cm.

o evidentă distorsiune în relația dintre mediu și mesaj. Căci în locul design-ului simpatic ce ar fi trebuit să reproducă însemnele unui brand oarecare (potrivit codurilor corporatiste asimilate de lumea artei), putea fi citit un mesaj adresat banilor, pe care Marina îi implora să se întoarcă la ea, să-i scuze neglijența și nepăsarea cu care ea îi tratase în trecut. Statutul precar al artistului contemporan era astfel formulat printr-o deturnare în zona afectului, a improbabilei personalizări a unei entități ce este deopotrivă abstractă și cât se poate de reală – banii –, a cărei inconturnabilă autoritate în construcția subiectivității contemporane pare să fie de necontrazis.
Expoziția de la Viennafair a adunat așadar patruzeci de contribuții care au abordat din diverse unghiuri relația dintre artă și bani. Fiecare participant a ales să-și construiască mesajul adresat banilor din prisma propriilor preocupări, într-un mod cât se poate de direct și nepretențios ori filtrat prin diverse considerente de ordin curatorial. Display-ul expozițional în standul de la târg a reflectat logica aglomerării caleidoscopice de idei și materialități diverse. Dat fiind că Salonul de proiecte a favorizat mereu în programul său abordările multi-disciplinare, răspunsurile participanților nu sunt întotdeauna încadrabile în zona strict artistică. Astfel, Mihaela Michailov, co-autoarea unei piese de teatru care fusese prezentată în premieră la Salonul de proiecte în anul anterior, a ales să compună o scrisoare-monolog care rememora episoade dificile din propria ei copilărie ce implicau prezența spinoasă a banilor; Irina Costache și Simina Guga au reacționat tot printr-un text, conceput din perspectiva colaborării lor cu organizații din România care activează pentru drepturile migranților lipsiți de mijloace materiale și marginalizați de societate. Tocmai pentru că relația dintre cei care au comisionat aceste contribuții (colectivul Salonului de proiecte) și respondenți a fost una esențialmente non-ierarhică,

design (complying with the corporate codes promptly assimilated by the art world), one read a message addressed to money, in which Marina begged them to return to her, to excuse the neglect and carelessness with which she had treated them in the past. The contemporary artist's precarious status was thereby formulated through a turn to affect, to the improbable personalization of an entity that is both abstract and extremely real – money – and whose inescapable authority in the construction of contemporary subjectivity seems impossible to challenge.
Thus, our exhibition for Viennafair brought together forty contributions that tackled the relation between art and money from a variety of perspectives. Each participant formulated their message to money starting from their own preoccupations, in a direct and unpretentious manner, without feeling the pressure to conform to certain curatorial expectations. The exhibition's display at our stand at the fair reflected the logic of kaleidoscopic agglomerations of widely different ideas and materialities. Given that Salonul de proiecte has always favored a multidisciplinary approach in its program, the participants' responses cannot always be classified as art pieces. Mihaela Michailov, the coauthor of a theater piece that premiered at Salonul de proiecte the previous year, composed a monologue-letter recounting difficult moments from her childhood that involved the thorny issue of money. Irina Costache and Simina Guga also responded through a text, conceived from the perspective of their collaborations with organizations based in Romania that advocate for the

► Marina Albu, *Dear M., I Try Not to Think of You but I Can't,* 2013, serigrafie pe pânză, 28 x 35 cm.
Marina Albu, *Dear M., I Try Not to Think of You but I Can't,* 2013, serigraphy on canvas, 28 x 35 cm.


Dear Money,
I appologise for hating you this long.
I love you.
Please, please come back to me!
P.S.: I will respect you and
treat you wisely and I promise
I will never abuse you again.
Yours truly,

bazată pe încredere și respect reciproc, propunerile acestora nu s-au calat pe norme prestabilite, ci s-au articulat mai degrabă spontan. Abordările de tip narativ, personale sau ficționalizate, coagulează o direcție importantă în cuprinsul acestui demers, asta și pentru că formatul scrisorii a fost preluat ca atare în unele dintre situații (Daniela Pălimariu e un alt exemplu, alături de cele menționate mai sus). Parțial și din acest motiv, ulterior participării la Viennafair, a apărut ideea realizării unei cărți care să adune toate aceste reacții, permițând o lectură aprofundată a conținutului lor și oferind totodată o grilă teoretică indispensabilă pentru descifrarea relației dintre artă și capital în lumea contemporană.
O altă direcție înspre care au convers propunerile artistice, într-un mod mai mult sau mai puțin oblic, vizează sistemul instituțional al artei, inclusiv prezența Salonului de proiecte în cadrul acestui sistem. Spre exemplu, Ciprian Mureșan a participat în expoziție cu un mesaj printat, trimis de el pe adresa de email a Salonului de proiecte și ignorat inițial de destinatari, fiind încadrat în tipologia mesajelor *spam* care parazitează identitatea și conturile utilizatorilor pentru a cere bani sub pretextul unor situații disperate. Urmele și încarnările virtuale ale banilor sunt invocate și de Flaviu Rogojan, care compilează liste cu termeni utilizați în jocurile video – parole și coduri legate de necesitatea accesării resurselor financiare pentru a rămâne un jucător activ sau pentru îmbunătățirea performanței în rețea. Terminologia se dovedește a fi mult mai prolixă și inventivă decât cea vehiculată în limbajul curent. În fine, alte „mesaje" destinate banilor se configurează mai degrabă pe un plan poetic, funcționând într-o zonă de ambiguitate sau pur și simplu de negare sau respingere a temei (Răzvan Botiș), fiind concepute într-un registru estetic profund personal și gesticulând într-un sens echivoc către tema propusă (Anca Munteanu Rimnic, Ștefan Sava).
Rămâne, desigur, întrebarea în ce măsură această aglomerare de chestionări, conversații sau mesaje uneori exasperate adresate banilor mai sunt actuale și relevante pentru situația în care ne aflăm în prezent, o situație în care dominația neoliberală asupra producției artistice și a subiectivităților angrenate în sistemul artei contemporane pare a fi de neoprit, fiind resimțită chiar mai intens decât în momentul în care a fost lansată provocarea în cadrul proiectului *Dear Money*. Logica profitului, a performanței economice, dominația indicatorilor cantitativi ghidează nu doar statutul obținut pe piața de artă, ci și finanțările direcționate spre instituții non-profit sau „susținerea" artei contemporane, privită, acum, aproape exclusiv, prin prisma înrolării ei în logica „industriilor creative". Exasperarea premonitorie, resimțită atunci, reverberează neliniștitor către orizontul lipsit de speranță al stării actuale. Matei Bejenaru detecta, de pildă, cauzalități mai ample decât cele legate strict de orizontul lumii artei locale, alegând să vorbească despre prăduirea sistematică a economiei românești și a infrastructurii sale industriale. Într-un registru nu mai puțin percutant și prescient, Veda Popovici înscenează printr-o fotografie autoportret propria ei transformare într-o entitate poleită în aur, însoțită de mesajul „Dear Money, I know Art is the new Gold", desăvârșind astfel completa simbioză dintre artă/artistă și capital.

rights of migrants who lack material resources and are marginalized by society.
It is precisely because the relation between the commissioners of these contributions and the respondents was essentially non-hierarchical, based on trust and mutual respect, that their proposals did not conform to pre-established norms, being rather spontaneously articulated. Narrative approaches, both personal and fictionalized, outline an important direction in this endeavor, also because the format of the letter was taken up literally by some artists (Daniela Pălimariu is another example in this sense). That is also partially why, following our participation in Viennafair, we had the idea to make a book that would bring together all these responses, allowing for a more in-depth reading of their content and also offering a theoretical framework, indispensable to decoding the relation between art and capital in today's world.
Another direction towards which the artists' proposals converged, more or less obliquely, concerns the institutional system of art, including the Salon's presence within this system. For instance, Ciprian Mureșan's contribution to the exhibition consisted of a printed message, initially emailed to Salonul de proiecte and ignored by its team, replicating the format of spam messages that hijack a user's account to ask for money under the pretext of an emergency. The virtual traces and incarnations of money are also invoked by Flaviu Rogojan, who compiled lists of terms used in video games – passwords and codes related to the need to access financial resources in order to remain an active player or to improve one's performance in the world of online gaming. This terminology proves to be much more profuse and inventive than that used in everyday language. In turn, other "messages" addressed to money are rather poetic, functioning in a zone of ambiguity, simply negating or rejecting the theme altogether (Răzvan Botiș), or conceived in an aesthetic register that is profoundly personal and only vaguely gesturing towards the given theme (Anca Munteanu Rimnic, Ștefan Sava).
One question remains, and that is in how far this conglomerate of questions, conversations, or sometimes exasperated messages addressed to money still resonate today, given that the neoliberal dominion over the artistic field and the subjectivities therein seems unstoppable and is even more intensely felt than when we received the invitation that led to the *Dear Money* project. The logic of profit-making, economic performance, and the dominance of quantitative indicators guides not just one's status on the art marked, but also the financing schemes accessed by the non-profit organizations or the "support" granted to contemporary art, seen now almost exclusively through its assimilation into the logic of the "creative industries." The premonitory exasperation felt back then reverberates unsettlingly towards the hopeless horizon of our current position. Matei Bejenaru discerned broader causes than those connected strictly to the local artworld, choosing to talk about the systematic plundering of the Romanian economy and its industrial infrastructure. In a register no less incisive and prescient, Veda Popovici stages, in a photographic self-portrait, her own transformation into a gilded entity, accompanied by the message, "Dear Money, I know Art is the new Gold," completing the symbiosis between art/artist and capital.

Translated by Rareș Grozea

Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová, *Smells, cells, sweat, germs, tears, dope, coke, sperm, blood, spit, shit*, 2008, bancnotă de 5 euro inscripţionată cu pixul, 6 x 12 cm.
Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová, *Smells, cells, sweat, germs, tears, dope, coke, sperm, blood, spit, shit,* 2008, 5 euro banknote inscribed with a pen, 6 x 12 cm.

► Daniel Knorr, *Money Changer*, 2013.
Money Changer #05 – 40 x 20 x 30 cm, aluminiu, lemn, tocător hârtie;
Money Changer #01 – 45 x 24 x 40 cm, mixed media.
Daniel Knorr, *Money Changer*, 2013.
Money Changer # 05 - 40 x 20 x 30 cm, aluminum, wood, paper shredder; *Money Changer # 01* - 45 x 24 x 40 cm, mixed media.

Bogdan Gîrbovan, *THE PENAL*, 2013, 2 fotografii, digigraphie, 40 x 50 cm fiecare.
Bogdan Gîrbovan, *THE PENAL*, 2013, 2 photographs, digigraphie, 40 x 50 cm each.

Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová, *Smells, cells, sweat, germs, tears, dope, coke, sperm, blood, spit, shit*, 2008, bancnotă de 5 euro inscripţionată cu pixul, 6 x 12 cm.
Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová, *Smells, cells, sweat, germs, tears, dope, coke, sperm, blood, spit, shit,* 2008, pen on 5 Euro bil, 6 x 12 cm.

Mihai Iepure Gorski, *Portret cu ceas*, fotografie, 23.5 x 30 cm, realizată de Mihai Plătică
Mihai Iepure Gorski, *Portrait with Watch*, 2013, photograph, 23.5 x 30 cm, by Mihai Plătică.

Flaviu Rogojan, *Cheat Codes (Money)*, 2013, text, 4 printuri pe hârtie, 15 x 21 cm fiecare.
Flaviu Rogojan, *Cheat Codes (Money)*, 2013, text, 4 prints on paper, 15 x 21 cm each.

Credit foto: Ștefan Sava.
Photo credit: Ștefan Sava.

CANAL GRANDE: THE CAPITAL POOL AND THE ASSOCIATED PUBLIC.

ISTORIA UNUI PROIECT ÎN DESFĂȘURARE

THE HISTORY OF AN ONGOING PROJECT

Text: Dan Mihălțianu

Dan Mihălțianu, *Canal Grande*, 1984, fotografie pe suport argentic, dimensiuni variabile.
Dan Mihălțianu, *Canal Grande*, 1984, gelatine silver print, variable dimensions.

CANAL GRANDE

Canal Grande (1984) started as a timelapse photographic experiment (1980-1986) using objects, water, and moving lights, in a series of installations and actions performed in front of the camera. *Canal Grande* (1984) consists of a surface of water delimited by an irregular dam made of plasticine, installed in the hallway of my attic studio from Bucharest.

Later, the installation was remade in various other spaces and exhibition contexts, the mirror of water reflecting the surrounding reality, not just the audience and the space where it was exhibited, but also the whole social and political situation of that moment.

Canal Grande was a coded title, but also metaphorical and perhaps ironic, referring both to Venice, as a symbol for leisure and fun (pleasure), and in contrast, to the Danube–Black Sea Canal, started in 1949 and inaugurated in 1984 as one of the great achievements of Romanian socialism (originally a forced labor camp, nicknamed the “Death Canal”), as a symbol for repression and suffering (pain). It is a project about “pleasure” and “pain” as key parts of human existence.

Because the communist censorship was paying very close attention to any cultural product with a critical potential, artists would employ different strategies to wrap the ideas of their works in forms that were hard to decode. But, in the end, one could be sanctioned for any artwork that stepped outside the regime’s norms. However, in the final years of the communist regime, repression did not take the violent forms it had in the beginning, except in extreme cases, and instead manifested itself rather through economic pressure, closing exhibitions, banning artists from publishing or performing, but generally without serious repercussions on the life and career of the authors, as would have been the case some decades before.

The critical subversive potential of the project was revealed at the group exhibition *Spațiul Oglindă* (*Mirror Space*), at the Bucharest Institute of Architecture in 1986, where it was first shown to the public: the exhibition was closed down after only three days because of certain “problematic” works, among which *Canal Grande*, and the publication of the catalogue and any mention of the event in the press were strictly prohibited under the pressure of the politicians and the boards of the Visual Artists’ Union and the Institute for Architecture.

This situation repeated itself with other events where a version of the work was exhibited: *The Symposium of Art and Criticism* [*Simpozionul de creație si critică de artă Atelier 35*}, Atelier 35, Sibiu (1986), and the group show

Dan Mihălțianu, *Canal Grande*, 1986, Spațiul Oglindă, Institutul de Arhitectură, București, folie PVC, plastilină, apă, dimensiuni variabile.
Dan Mihălțianu, *Grand Canal*, 1986, Mirror Space, Institute of Architecture, Bucharest, PVC foil, plasticine, water, variable dimensions.

CANAL GRANDE
Început ca un experiment fotografic cu expunere lungă (1980-1986), folosind obiecte, apă și lumină în mișcare, într-o serie de instalații și acțiuni în fața camerei, *Canal Grande* (1984) consta într-o suprafață de apă delimitată de un baraj din plastilină cu formă neregulată, instalată în holul atelierului meu din pod.
Ulterior instalația a fost reluată în diverse spații și contexte expoziționale, oglinda de apă reflectând realitatea înconjurătoare, nu doar publicul și spațiul în care era expusă, dar și întreaga situație socială și politică a momentului.
Canal Grande era un titlu codificat, dar în același timp metaforic și eventual ironic, ce se referea simultan la Veneția, ca simbol pentru loisir și distracție (plăcere), și în contrast, la Canalul Dunăre-Marea Neagră, început în 1949 și inaugurat în 1984 drept una din realizările majore ale socialismului în România (la origine un lagăr de muncă forțată, supranumit „Canalul morții"), ca simbol pentru represiune și suferință (durere). Este un proiect despre „plăcere" și „durere", ca elemente cheie ale existenței umane.
Deoarece cenzura regimului comunist era extrem de atentă la orice produs cultural cu potențial critic, artiștii abordau diverse strategii pentru a învălui conținutul ideatic al lucrărilor în forme dificil de decodat. Dar, în final, orice creație artistică ce se situa în afara normelor acceptate de sistem era susceptibilă de a fi "amendată". Totuși, în anii terminali ai regimului comunist, represiunea nu mai avea forme dure ca în anii de început, decât în cazuri extreme, și se manifesta mai degrabă prin presiuni economice, închideri de expoziții, interdicții de a publica ori performa, dar în general fără repercusiuni grave asupra vieții ori carierei artistice a autorilor, cum s-ar fi putut întâmpla cu decenii în urmă.
Potențialul subversiv-critic al proiectului a fost revelat în momentul în care expoziția *Spațiul Oglind*ă, de la *Alternative* at Orizont Gallery, Bucharest, (1987).
Later, after the collapse of the communist regimes in Central and Eastern Europe, the project was exhibited in international contexts as well. Besides reconstructing historical versions, *Canal Grande* has acquired, in addition to aesthetic and political aspects, a socio-economic dimension, as I later included it in other projects, like *Liquid Matter* and *Liquid Economy*, which tackled topics ranging from water resources, political transparency, and financial assets to food & drink culture. These projects looked at the volatile nature of the world economy as well as at the existence of alternative, autonomous forms of production, financing, organization, and representation.
A turning point for the project – marking a shift from its passive and contemplative approach to an active, participatory, and dynamic one – was *Vodka Pool*, a pool measuring around 75 m^2, full of vodka, that was installed in the lobby of the head office of the CIBC Bank in Toronto, as part of the Nuit Blanche Festival 2009. The work referenced the global financial crisis of 2008, the volatility and euphoria followed by a market crash and depression. In this environment, the alcohol vapors might have played a disinhibiting and catalyzing role for the public, as they spontaneously transformed the work into a wishing well. In the span of 12 hours (6 pm – 6 am), the duration of this annual event that draws around a million visitors from the region and abroad, the public threw around 50 kg of coins and other objects in the pool. An overview of all the material collected – from coins and banknotes of various currencies, magnetic stripe cards, tokens, and keys, to popcorn, peanuts, and condoms – could be the subject of a socio-psychoanalysis of contemporary society.

Dan Mihălțianu, *Vodka Pool,* 2009, folie PVC, rasină sintetică, vodcă, monede, dimensiuni variabile.
Dan Mihălțianu, *Vodka Pool,* 2009, PVC foil, synthetic resin, vodka, coins, variable sizes.

Institutul de Arhitectură București din 1986, unde a fost prezentat public pentru prima oară, a fost închisă după trei zile, din cauza unor lucrări „problematice” incluse, printre care și Canal Grande, iar publicarea catalogului și a oricărei mențiuni în presă despre eveniment, interzisă, la presiunea organelor politice, a conducerii Institutului de Arhitectură și a Uniunii Artiștilor Plastici. Situația s-a repetat și în cazul altor manifestări unde variante ale lucrării au fost expuse: *Simpozionul de creație și critic*ă *de art*ă, Atelier 35, Sibiu, 1986 și *Alternative*, Galeria Orizont, București, 1987.
Ulterior, după colapsul regimurilor comuniste din Europa Centrală și de Est, proiectul a fost expus și în context internațional. În afară de reconstituirea unor versiuni istorice, *Canal Grande* a căpătat, pe lângă aspectele estetice și politice, și o dimensiune socio-economică, fiind inclus în proiecte dezvoltate ulterior, *Liquid Matter* și *Liquid Economy*, ce urmăreau diverse aspecte, de la resurse de apă, transparența politică și resurse financiare, până la food & drink culture. Proiecte ce analizau caracterul volatil al economiei mondiale precum și existența unor forme alternative, autonome de producție, finanțare, organizare și reprezentare.
Un moment crucial de schimbare a direcției proiectului, de la o abordare pasivă, contemplativă și reflexivă la una activă, participativă și dinamică a fost *Vodka Pool*, un bazin de aprox. 75 m^2 umplut cu vodcă, instalat în lobby-ul sediului central al CIBC Bank din Toronto, în cadrul festivalului *Nuit Blanche*, ediția 2009. Lucrarea se referea la criza economică mondială din 2008, la volatilitatea și euforia urmate de implozia piețelor financiare și de depresie. În acest ambient, vaporii de alcool au avut probabil un rol dezinhibant și catalizator, determinând publicul să transforme spontan lucrarea într-un „wishing well” pool. Astfel în intervalul de 12 ore (6 pm – 6 am), durata acestui eveniment anual care atrage în jur de un milion de vizitatori din regiune și întreaga lume, publicul a aruncat cu frenezie în jur de 50 kg de monede și alte obiecte. O evaluare a întregului material acumulat, de la monede și bancnote de diferite valute, cărți magnetice, fise și chei, până la popcorn, alune și prezervative, poate fi subiectul unei analize socio-psihanalitice a societății actuale.

CAPITAL POOL
Sometimes artworks have a life of their own, they develop according to a logic written into their very DNA. They are “open works’’ that develop independently of the author’s will and can be continued without the author’s continued presence. The work showcased in Venice as part of the exhibition *Unfinished Conversations on the Weight of Absence*, representing Romania at the 58th Biennale Arte, 2019, relied on the public’s willingness to contribute to the project’s working, something also seen in Toronto in 2009. The public thereby becomes the main actor and the engine of the art event, being simultaneously the co-producer, consumer, and beneficiary of the work of art. The focus shifts from creator to receiver, the public, this collective character that is generally ascribed a passive role, which now becomes active by interacting with the work, throwing money into the pool-turned-wishing-well, installed in the middle of the pavilion and then proposing and discussing what should be done in the end with the funds collected during the biennial.

ASSOCIATED PUBLIC
The idea of investing the public with the capacity to become involved in the artwork’s development is a step forward towards the autonomy of the artwork. In our current condition this seems utopian, but not impossible. *Canal Grande* mirrors the relation between author, cultural institutions, public, and the social, political, and ambient context in which the work comes into being.
All of these components combined in various ways, each playing, at one point, the main role in the materialization and functioning of the artwork. In the first place the author, who conceives it, is the important one, then the institutions that finance, produce, and maintain it, which, in turn, depend on the economic and political situation, and, in the end, the public. *Associated Public* refers not just to the visitors who came to the Biennial during its six months, but also to the fact that a few of them could take up the project’s philanthropic side and perhaps its future development. The project’s internet platform (www.capitalpool.net), besides its informative function, was also a discussion and organization forum. As was

CAPITAL POOL

Uneori operele de artă au o viață autonomă și evoluează după o logică proprie înscrisă în ADN-ul lor. Sunt „opere deschise" ce se dezvoltă independent de voința autorului și pot fi continuate fără prezența lui. Lucrarea prezentată la Veneția ca parte a expoziției *Unfinished Conversations on the Weight of Absence*, reprezentând România la a 58-a Bienală de Arte în 2019, se bazează pe disponibilitatea publicului de a se implica în funcționarea proiectului, relevată de experiența de la Toronto din 2009. Astfel publicul devine actorul principal și motorul evenimentului artistic, fiind în același timp coproducătorul, consumatorul și beneficiarul operei de artă. Atenția se transferă de la creator la receptor: publicul, acest personaj colectiv care în general are un rol pasiv, devine activ prin interacțiunea cu lucrarea, aruncând bani în bazinul instalat în mijlocul pavilionului, transformat în wishing well, iar în continuare propune și discută destinația finală a fondului constituit după inchiderea bienalei.

ASSOCIATED PUBLIC

Un pas înainte spre autonomia operei de artă este ideea de a investi publicul cu capacitatea de a se implica în dezvoltarea ei, idee ce pare utopică în condițiile actuale dar nu imposibilă. *Canal Grande* oglindește relația stabilită între autor, instituțiile culturale, public și contextul social, politic și ambiental în care se materializează proiectul. Astfel toate aceste componente se combină în mod variabil, fiecare din ele având la un moment dat rolul dominant în materializarea și funcționarea operei de artă. Într-o primă fază este important autorul, care o concepe, ulterior instituțiile, care o finanțează, o produc și o mențin, care la randul lor depind de situația economică și politică în care funcționează, și în final publicul. *Associated Public* se referă nu doar la vizitatorii care

stated in the project's structure, as a free association made up of active members of the public, the forum could make decisions related to the management of the accumulated capital. Part of it could be donated to an NGO that supported alternative programs, and another part could be reinvested towards continuing the project in different exhibition or social contexts, as long as the project itself stayed relevant.

Even though the project's main goals were reached, there were numerous setbacks, from the pre- to the post-exhibition period, to mention only the most difficult moments: from difficulties in installing and maintaining the work, to having people in charge of maintaining and watching over the exhibition systematically steal coins from the fund, to the hacking of the website, because of which we were forced to close our channel of communication with the public, and ending with some catastrophic flooding in October 2019 that caused the temporary closure of the exhibition in the Giardini and the permanent closure of the Romanian Cultural Institute's gallery, where the capital we had accumulated throughout the show was exhibited.

But, in the end, the project reflects the reality it is implemented in, and any new situation, expected or unexpected, enriches its discourse, which is based on an exercise in "direct democracy" applied to an artistic level. And so, the *Capital Pool and the Associated Public Autonomous Fund 2019* (representing the public's donations) was allocated to an association working on protecting cultural, social, and environmental heritage against mass tourism and the effects of climate change, called "We Are Here Venice".

Translated by Rareș Grozea

Dan Mihălțianu, *Canal Grande: The Capital Pool and the Associated Public*, 2019, Pavilionul României, Veneția, 2019, folie, PVC rasină sintetică, monede, dimensiuni variabile (în fundal Miklós Onucsán, *The Restauration of the White Camouflage*).

Dan Mihălțianu, *Grand Canal: The Capital Pool and the Associated Public*, 2019, Romanian Pavilion, Venice, 2019, foil, PVC synthetic resin, coins, variable sizes (in the background Miklós Onucsán, *The Restoration of the White Camouflage*).

au trecut pe la bienală în cele șase luni, dar și la faptul că un număr restrâns dintre aceștia ar putea prelua partea filantropică a proiectului și eventual dezvoltarea lui ulterioară. Componenta web a proiectului (www.capitalpool.net), pe lângă latura informativă, era și un forum pentru discuții și organizare. Cum era prevăzut în structura proiectului, o asociație liberă, constituită din membrii activi ai publicului, putea lua decizii legate de administrarea capitalului acumulat. O parte putea fi donată unei organizații neguvernamentale ce susține programe alternative, dar se putea și reinvesti o altă parte în continuarea proiectului în viitoare contexte expoziționale ori sociale, atâta timp cât proiectul în sine va rămâne relevant.
Chiar dacă direcțiile principale ale proiectului au fost atinse, nenumărate sincope au apărut din perioada premergătoare, până la cea post-expozițională, pentru a menționa doar cele mai dificile momente; de la disfuncționalități în instalarea lucrării și menținerea ei, la sustragerea sistematică de monede din fondul acumulat, de către persoane ce erau angajate să mențină funcționarea și supravegherea expoziției, la piratarea website-ului, și astfel închiderea canalului de comunicare cu publicul, sfârșind cu inundațiile catastrofale din octombrie 2019, ce au determinat închiderea temporară a secțiunii expoziției din Giardini, și apoi definitivă a Galeriei Institutului Cultural Român, unde era expus capitalul acumulat pe întreaga perioadă a bienalei.
Dar în final proiectul reflectă realitatea în care este implementat, și orice situație survenită, previzibilă ori neașteptată, îi îmbogățește discursul, ce se bazează pe un exercițiu de democrație directă, aplicat la scară artistică.
Astfel *Capital Pool and the Associated Public Autonomous Fund 2019* (ce reprezintă donațiile publicului) a fost alocat unei asociații care activează pentru salvarea patrimoniului cultural, social și de mediu, cât și împotriva turismului de masă și a efectelor schimbărilor climatice, asociație intitulată „We are here Venice”.

► Scrisoare de acceptare *We are here Venice, Capital Pool and the Associated Public Autonomous Fund* 2019.
We are here Venice, *Capital Pool and the Associated Public Autonomous Fund* 2019, letter of acceptance.

▼ Dan Mihălțianu, *Canal Grande: The Capital Pool and the Associated Public*, 2019, a-58-a Bienală de la Veneția, Noua Galerie a Institutului Cultural Român (în timpul inundației), grilaj metalic, monede, sistem de supravegnere video, distilerie de sticlă, dimensiuni variabile. Credit foto: Vincențiu Puscașu.
Dan Mihălțianu, *Canal Grande: The Capital Pool and the Associated Public*, 2019, 58th Venice Biennale, New Gallery of the Romanian Culture Institute (during the flood), metal bars door, coins, video surveillance system, glass distillery, variable dimensions. Photo credit: Vincențiu Puscașu.

We are here Venice

Cannaregio 6154
I-30121 Venezia

info@weareherevenice.org
www.weareherevenice.org
cod. fisc. 94088650273

Venice, 9 January 2020

Dear Dan Milhaltianu & the Associated Public

We are very pleased to accept your donation of €1000.

Capital Pool and the Associated Public Autonomous Fund 2019

"Canal Grande: The Capital Pool and the Associated Public", the work by Dan Mihaltianu displayed in the Romanian Pavilion at the 58th Venice Biennale 2019, reflects the relation between Art, Capital and Social Environment, inviting the Public to participate by donating money and to give their opinion on how the accumulated capital will be used after the end of the show (https://capitalpool.net).

Following the recent catastrophic flooding and the situation Venice finds itself in, the Autonomous Fund, accumulated during six months of the Biennale, will support a non profit initiative, dealing with cultural heritage, climate change, mass tourism, social and economical effects of this permanent threat.

It means a lot to We are here Venice to be able to count on the solidarity spontaneously offered by artists and visitors from all over the world, in return for the inspiration and hospitality offered by Venice.

We will continue to work hard at keeping the city alive and the lagoon healthy.

Warmest wishes

Jane da Mosto

Co-founder and Executive Director

OLOS VS. BEUYS. NODUL GORDIAN
OLOS VS. BEUYS. THE GORDIAN KNOT

Text: Sorana Șerban-Chiorean

În iunie 1980, Mihai Olos l-a vizitat pe Joseph Beuys la atelierul acestuia din Düsseldorf și i-a lansat o provocare: să intervină într-una din cele mai complexe sculpturi de lemn ale lui Olos prin tăierea unui fragment din structura modulară formată din noduri. Titlul acțiunii – *The Gordian Knot* – face astfel referire la legenda lui Alexandru cel Mare. Însă, spre deosebire de povestea antică, intervenția lui Beuys nu a „rezolvat" problema, ci a deschis noi înțelesuri și a dovedit rezistența structurii: configurația sculpturii a putut suporta alterări (de pildă, scoaterea unor elemente), reflectând legătura puternică dintre noduri și faptul că anumite fragmente, detașate de corpul sculpturii, puteau funcționa ca lucrări individuale.
Beuys nu dorea să schimbe în mod radical complexa sculptură, astfel că a tăiat doar un mic modul dintr-o parte, ca o dovadă că cel mai mic element conține un potențial infinit. În opera lui Olos, nodul poate fi considerat echivalentul atomului – este o structură fundamentală ce permite combinații nesfârșite. Olos i-a oferit sculptura lui Beuys, care nu voia să păstreze decât

In June 1980, Mihai Olos visited Joseph Beuys in his Düsseldorf studio and challenged him to intervene in one of Olos' most complex wooden sculptures by cutting into its modular structure made of knots. The title of the action – *The Gordian Knot* – is therefore a reference to the legend of Alexander the Great. However, in contrast to the ancient story, in this case, Beuys' intervention did not "solve" the problem, but opened up new meanings and was proof of the structure's resistance – the configuration of the sculpture could sustain alterations (for example, elements being removed), reflecting the powerful bond between knots and the fact that smaller fragments detached from the main body could function as individual works.
Beuys did not want to radically alter the intricate sculpture, so he just cut a small module from one side, as a token that the smallest of elements contains infinite potential. For the work of Olos, the knot can be considered the equivalent of the atom – it is a fundamental structure that allows endless combinations. Olos offered the sculpture to Beuys, who insisted on keeping only the small module, as a reminder of this joint action. Finally, Beuys accepted to receive the sculpture, which became part of his personal collection and is currently at the Museum Schloss Moyland (the institution hosting the Joseph Beuys Archive and the van der Grinten Collection).

In exchange for the sculpture, Beuys signed two 500 DM banknotes and offered them to Olos, who also kept the small module. Although artists have exchanged artworks between each other for centuries, the transfer between Beuys and Olos gains symbolic dimensions in the socio-political context of the early 1980s recession doubled by the shift from a production-based economy

Toate imaginile: Joseph Beuys și Mihai Olos, *The Gordian Knot*, performance, Düsseldorf, 26 iunie 1980. Prin amabilitatea Olos Estate și Plan B Cluj, Berlin.
All images: Joseph Beuys and Mihai Olos, *The Gordian Knot*, joint performance, Düsseldorf, 26 June 1980. Courtesy Olos Estate and Plan B Cluj, Berlin.

micul modul, o amintire a acțiunii lor. În final, Beuys a acceptat sculptura, care a devenit parte din colecția sa personală și se află în prezent la muzeul Schloss Moyland (instituția care găzduiește arhiva Joseph Beuys și colecția van der Grinten).
În schimbul sculpturii, Beuys a semnat două bancnote de 500 de mărci și i le-a oferit lui Olos, care a păstrat modulul cel mic. Cu toate că de secole artiștii fac schimb de lucrări de artă, transferul dintre Beuys și Olos capătă dimensiuni simbolice în contextul socio-politic al recesiunii anilor 1980, completată de tranziția de la o economie bazată pe producție la una bazată pe servicii, relația dintre artă și viață fiind de asemenea un subiect important pentru ambii artiști. Formula lui Beuys, „Kunst=Kapital" („Artă=Capital") era revoluționară la vremea ei. Teoria sa că arta nu se limitează la artiști iar capitalul nu se limitează la corporații însemna că creativitatea, în toate formele sale, reprezintă adevăratul capital și că aceasta poate deveni o forță majoră de reformă socială. Olos explorase deja relația dintre muncă, capital și artă în câteva din acțiunile sale, precum *Gold – Wheat – Humans* (*Aur – Grâu – Oameni*), din 1972, când minerii de la Herja (Baia Mare) au văzut pentru prima dată rezultatele trudei lor: lingouri de aur pe care Olos le-a plasat sub forma modulului său. Într-o anumită măsură, Beuys și Olos erau spirite înrudite, unite printr-o credință comună în puterea artei de a vindeca și a declanșa progresul social.

to a service-based economy, and as the relationship between art and life was an important subject for both artists. Beuys' formula "Kunst=Kapital" / "Art=Capital" was revolutionary at the time, his theory that art was not limited to artists and capital to corporations meant that creativity in its various forms represents the true capital and can act as a major force to reform society. Olos had previously explored the relation between labour, capital, and art in some of his actions, such as *Gold – Wheat – Humans* from 1972, when miners from the Herja Mine in Baia Mare, Transylvania, saw the result of their hard work for the first time: gold ingots placed by Olos in the shape of his module. To a certain extent, Beuys and Olos were kindred spirits, united by a shared belief in the power of art to heal and trigger social improvements.

Translated by Rareș Grozea

08 4 2014 13 35

PORTOFOLII
PORTFOLIOS

Andreea Albani, Instalația *081120141335, partea 1 din 2, (Cut The line Time #0.6)*, plop, 204.5 x 300 cm, 2020.
Corespunde paginii 113 din Jurnalul *Writing at the speed of thought*, 2014.
Andreea Albani, Installation - *081120141335, part 1 of 2, (Cut The Time Line # 0.6)*, poplar, 204.5 x 300 cm, 2020.
Corresponds to page 113 of the Journal *Writing at the speed of thought*, 2014.

ADRIANA ELIAN
O PICTURĂ FLAMBOIANTĂ
A FLAMBOYANT PAINTING

Text: Magda Cârneci

Ceea ce frapează imediat în prezența picturii semnate de Adriana Elian este libertatea interioară. O bucurie frenetică a culorii electrizante, a spontaneității gestuale maxime te izbește de la primele ei serii din anii '90 și până în prezent. O energie dezlănțuită a atacării pânzei, aparent fără nicio autocenzură morală sau constrângere intelectuală, constituie pariul pe care artista îl face în primul rând cu ea însăși.
Refuzând compromisurile pe care femeile le-au tot făcut de-a lungul timpului și chiar în modernitate pentru a fi acceptate în lumea elitistă a artei, Elian pare că pictează cu o totală franchețe numai ceea ce-i place, ceea ce o inspiră irepresibil în momentul prezent. De aceea pânzele ei au atâta energie debordantă, ce se transmite fluidic privirii noastre uimite, acaparate, exultând la rândul ei sub valul de beție cromatico-gestuală. Elian e un fel de pictor-șaman care-și transmite pulsiunile și revelațiile prin scurtcircuite psiho-emoționale de un înalt voltaj vizual.
Elian a fost printre primele femei-pictor de la noi care din anii '90 încoace au atacat stereotipurile feminine pentru a-și clama o apartenență de gen non-concesivă și a-și afirma decomplexat identitatea. Lumea ei imaginară e funciarmente feminină, obsedată de trup și îmbibată de senzualitate, pe care o revarsă nonșalant peste obiecte și situații. Istoria artei e pentru ea un depozit de sintagme și aluzii culturale legate în primul rând de feminitate, pe care le tratează cu dezinvoltură, ironie sau umor. Cum singură mărturisește, Elian propune „o perspectivă caldă, blândă, îngăduitoare, lipsită de violență" asupra corpului feminin atât de maltratat de ochiul și penelul masculin de-a lungul istoriei. Domesticul, un intimism afișat, dar și mirajele mediatice sau comerciale, constituie câmpul ei predilect de investigație, din care Elian extrage acele detalii ce frapează prin calofilie superlativă sau prin aciditate emoțională. În figurativismul „psiho-erotizant" pe care-l afișează dezinhibat, ea nu se dă înapoi de la o senzualitate uneori sarcastică, alteori transfigurată. Celebrele ei nuduri și flori uriașe, invadatoare, sunt o demonstrație de virtuozitate opulentă, barocă și în același timp detașată.
Nici kitschul nu o lasă indiferentă, dimpotrivă, o provoacă și-i încearcă limitele propriei artisticități. Kitschul, această imagerie colectivă unanimă a zilelor noastre, instilată prin mass-media și social-media până în cele mai intime pliuri ale sensibilității noastre post-ultra-meta și trans moderne. Din prezența lui copleșitoare – publicitate, benzi desenate, jocuri electronice, romane roz (soap opera), tapete înflorate, telenovele etc. – Elian își construiește un univers pictural recognoscibil – fals sentimental, fals glamour, fals voyeurist – care ne provoacă ipocriziile și ne biciuiește

What immediately jumps out when gazing upon an Adriana Elian painting is the inner freedom. A frenetic joy of electrifying color and the lust of gestural maximalist spontaneity strike you from her first '90s series to her current work. An unleashed energy of tackling the canvas, devoid of any moral self-censorship or intellectual constrictions at first sight, is the gamble that the artist takes with herself.
Rejecting the compromises that women have been making throughout history and even during modern times in order to gain recognition from the elitist art world, Elian seems to be painting with a blunt sincerity she delights in, which irrepressibly inspires her currently. That's why her canvases possess such an exuberant energy that fluidly engages with our entranced, amazed gaze which in turn revels under the gestural-chromatic wave. Elian is a sort of shaman-painter that transmits her vibrations and revelations through psycho-emotional, high visual voltage short-circuits.
Elian was one of the first local women-painters who, since the '90s, have been fighting against the feminine stereotypes to assert an unapologetic gender expression and affirm their own defiant identity. Her imaginary world is essentially feminine, body-obsessed and dipped in sensuality that she nonchalantly pours over objects and situations. To her, art history is like a depository of phrases and cultural allusions mostly related to femininity which she tackles with levity, irony, or humor. As she states herself, Elian proposes "a warm, soft, lenient, violence-free perspective" on the female body, which has been used and abused by both the male gaze and brushstrokes throughout history. Domesticity, a visible form of intimacy, as well as the media and commercial mirages make up her predominant investigative field, from which Elian finds those startling details that dazzle through superlative purple prose or emotional acidity. In the "psycho-eroticizing" figurative realism she unabashedly exhibits, she doesn't shy away from a sensuality that is sometimes sarcastic or transfigured. Her infamous nudes and giant, invasive flowers are a demonstration of opulent virtuosity that is at once baroque and detached.
She doesn't recoil from kitsch, on the contrary, it pushes her to go beyond the threshold of her own artistry. Kitsch, this collective unanimous contemporary imagery, instilled through media and social media in the most intimate folds of our post-ultra-meta, trans-modern sensitivities. From its crushing presence – advertising, comic strips, video games, soap operas, romance novels, floral tapestries, etc. – Elian builds a recognizable pictural universe for herself, falsely sentimental, artificially glamorous, counterfeit voyeuristic that nabs at our hypocrisies and lashes our critical spirit tempted by the

Adriana Elian, *Vânat și vânător* din seria *Grădina Carnivoră*, 80 x 160 cm, ulei pe pânză, 2005.
Adriana Elian, *Hunter and hunted* from the *Carnivorous Garden* series, 80 x 160 cm, oil on canvas, 2005.

spiritul critic, tentat de plăcerea pură a unei vizualități copleșitoare.
Cu o naturalețe câștigată din experiența unei vieți trăite în intimitatea atelierului, parcă indiferentă la succes, Elian își permite uneori și libertatea diformului și urâtului, dacă acesta conține un strop de adevăr uman expresiv. Ea poate aborda și teme grave, dramatice, în care primează tensiunea culorilor sumbre și compozițiilor încrâncenate. Dar ce frapează în producția ei sunt numeroasele lucrări unicat, care, fără să facă parte din serii, propun o altfel de coerență stilistică la nivelul întregii opere, stabilită pe forța impulsului creativ genuin care surprinde mereu în infinitatea banalului acea scânteie de creativitate „inspirată”.
Artistă complexă și prolifică, am impresia că Elian nu este cunoscută pe măsura intensului ei talent. După un moment de vârf în jurul anului 2000 (legat și de o perioadă de creație trăită în Franța), numele ei pare mai puțin vehiculat în ambianța bucureșteană. Poate faptul că trăiește la Cluj, fără a face parte din „Școala de la Cluj”, a jucat un rol în această relativă marginalizare mediatică. Sau faptul că, dintr-un nonconformism înnăscut, nu ține la înregimentare într-o „școală” și nici la auto-promovare în mediul românesc (în care nu există încă agenți de artiști ca în Occident, și nici măcar suficienți critici de artă, curatori sau galeriști).
Mult mai relaxată față de glorie, recunoaștere sau înregimentare într-un curent, o modă, o școală, Elian a ajuns la o maturitate debordantă și totuși echilibrată. O artistă remarcabilă.

pure pleasure of an overwhelming visuality.
With an ingenuity that comes from living in the intimacy of the studio, apparently indifferent to success, Elian sometimes allows herself the freedom of the disfigured and the repugnant if they contain a seed of expressive human truth. She also addresses big, dramatic themes where the tension of dark colors and twisted compositions prevails. What really stands apart in her body of work are the many one-of-a-kind pieces, which, while not belonging to a series, suggest a type of overarching stylistic coherence established through the strength of the genuine inventive impulse that never fails to capture that “inspired” creative spark within infinite banality.
A complex and prolific artist, I feel like Elian has not had the recognition worthy of her intense artistic talent. After a surge in popularity around the year 2000 (also related to her living and working in France for a while), her name seems less often present in the Bucharest milieu. Perhaps the fact that she lives in Cluj without adhering to the “Cluj School” group has factored into her relative media marginalization. Or perhaps the fact that, through native nonconformity, she frowns upon belonging to a “school” and rarely promotes herself in the Romanian context (a place where art agents are inexistent and there are barely enough art critics, curators, or gallerists).
With a much more relaxed attitude towards glory and recognition or being part of a trend and school, Elian has reached a staggering yet balanced maturity. A remarkable artist.

Translated by andra nikolayi

▲ Sus
Adriana Elian, *Fetița cu chibriturile* din seria *Copii (Fetițe și Băieți)*, 80 x 160 cm, ulei pe pânză, 2010.
Top
Adriana Elian, *The girl with the matches* from the *Children (Girls and Boys)* series, 80 x 160 cm, oil on canvas, 2010.

Jos
Adriana Elian, *Timpul Ceaiului*, 100 x 200 cm, ulei pe pânză, 2020.
Bottom
Adriana Elian, *Tea time*, 100 x 200 cm, oil on canvas, 2020.

► **Adriana Elian, Seria *Somnul rațiunii naște monștri*, 17 x 17 cm, desen în tuș pe hârtie de tapet, 2020.**
Adriana Elian, *The Sleep of Reason gives birth to monsters* series, 17 x 17 cm, ink drawing on wallpaper, 2020.

ANDREI MATEESCU
CĂLĂTORIE PRIN POST-FOTOGRAFIE
JOURNEY THROUGH POST-PHOTOGRAPHY

Text: Marina Oprea

Copilărind într-o serie de complexe de blocuri comuniste și cartiere rău-famate, exersându-și ochiul și imaginația prin experimente fotografice aleatorii timpurii cu o cameră-breloc digitală, este ușor de înțeles de ce Andrei Mateescu și-a dezvoltat în primii ani de studiu al fotografiei (la Universitatea Națională de Arte București) o predilecție pentru documentarea relațiilor sincretice din mediul urban contemporan. Prima ocazie de a o exprima s-a ivit devreme, în timpul celui de-al treilea an în secția foto-video, prin contribuția fotografică la proiectul colaborativ *RO-Archive (*inițiat de Iosif Kiraly și Raluca Oancea) cu imagini din seria *Olympus* dedicată litoralului românesc, alcătuită din fotograme făcute în mod repetat de-a lungul anilor acelorași scene decupate dintr-un mal sărăcăcios al mării.

E de menționat însă o anumită dificultate în cuprinderea operei artistului la nivel pur tematic. În schimb, ceea ce pare să caracterizeze toate proiectele este o anumită grijă pentru mediul însuși, totodată cu constrângerile și limitările sale expresive, folosind ceea ce Robert Shore numește abordări post-fotografice.

Astfel de abordări le-a folosit pentru prima dată în serii precum *Multilateral*, *Hyper* și *Residential*, unde, cu ajutorul foto-manipulării realiste (și al Absurdului), a ales să cerceteze arhitectonica bucureșteană pe linia unora dintre cele mai problematice straturi ale sale: blocuri de locuințe, clădiri de hypermarket/supermarket și noile complexe rezidențiale. Cum acestea și alte incursiuni timpurii în fotografia de peisaj contemporană inspirate de Școala de la Düsseldorf (printuri de format mare, estetică deadpan și acuratețe tehnică) s-au bucurat de un modicum de succes în plan local, probabil că cel mai recomandat curs de urmat ar fi fost continuarea și extinderea aceleiași formule estetice.

Cu toate acestea, Mateescu s-a dovedit a avea intenții diferite, un punct de bifurcare important din acest

Growing up in a succession of communist apartment-block estates and difficult neighbourhoods, first training his eye and imagination through early random photo experiments with a cheap key-chain digital camera, it's easy to see why Andrei Mateescu developed a penchant for documenting the syncretism and delicate relationships of present-day urban landscape in his first years of studying photography at the Bucharest National University of Arts. The first chance to do this came early, during his third year in the Photo-Video Department, by contributing with photos to the *RO-Archive* collaborative project (initiated by Iosif Kiraly and Raluca Oancea), from his *Olympus* series on the tourist Romanian seaside, comprised of repetitive images throughout years of the same impoverished seaside vignettes.

It's worth noting, however, that grasping the artist's work on a purely thematical level can seem rather difficult. Instead, what appears to permeate all his projects is a concern for the medium itself together with its boundaries and limits of expression, by way of using what Robert Shore would easily call post-photographic approaches.

Such approaches were first utilized in series as *Multilateral*, *Hyper*, and *Residential*, where with the help of uncannily realistic photo-manipulation (and the Absurd) he opted to investigate Bucharest's architectonic along with some of its most problematic superimposed layers: apartment-blocks, hypermarket/supermarket buildings, residential complexes respectively. As these and other early incursions in contemporary landscape inspired by the Düsseldorf School of Photography (large-format prints, deadpan aesthetic and increased technical care) were met with a modicum of appreciation and success locally, it's safe to say the most probable and safe course of action would've been continuing and expanding upon the same formula.

Andrei Mateescu's intent proved to be different though,

▲ Andrei Mateescu, *AM AM*, vedere din expoziția cu același nume, Spațiul 2pe2, Timișoara, 2019.
Andrei Mateescu, *AM AM*, view from the exhibition with the same name, Spațiul 2pe2, Timișoara, 2019.

◄ Andrei Mateescu, *Untitled #1,* din seria Multilateral, 2010.
Andrei Mateescu, *Untitled #1*, from the *Multilateral* series, 2010.

aspect reprezentandu-l seria *gray (Gy)* din 2013. În spatele unui stil de fotografie de portret inspirată nu puțin de Rineke Dijkstra, aici se poate observa cum rigoarea formală și conceptuală, alături de coeziune, se cimentează în opera lui. În serie persoanele sunt fotografiate în fața ușii ce duce către terapia prin radiație în tratamentul oncologic, folosind ironic formatul imaginilor de tip înainte/după, ducând la întrebarea imposibil de răspuns asupra cărei părți îi aparține care imagine. În plus, și în manieră tipic post-fotografică, funcțiile obișnuite ale mediului sunt concomitent folosite în mod subversiv în scopul documentării. *Index*, proiectul său împreună cu Sabin Garea și expus la galeria Anca Poterașu în 2015, are valențe similare, însă de data aceasta explorând teme ca memoria și documentarea istoriei personale. Expoziția a prezentat radiografii modificate digital și o amplă serie de fotografii de documente medicale surprinse în cadru minimalist de studio, într-o încercare de investigare a propriilor percepții asupra istoriei medicale personale și a afecțiunilor aferente.

Abordări critice post-fotografice sunt prezente și în următoarele sale două proiecte, respectiv expoziții personale, *Like Water Under the Bridge* (Galeria Posibilă, București, 2019) și *A.M. A.M.* (Spațiul 2/2, Timișoara, 2019). În timp ce *Like Water Under the Bridge* se axează pe țărmul Dunării și brodează pe experiența artistului cu fotografia de peisaj cu o tentă post-umanistă, *A.M. A.M.* este construit pe arhiva de fotografii făcute de tatăl său și aduce în discuție istorii incomplete de familie concomitent atingând astfel noțiuni ca realități alternative sau interogând ideea de autor. O piesă centrală din expoziție a fost un diaproiector manual cu

a particular relevant point of departure in this regard being his 2013 series *gray (Gy)*. Beside a portraiture style borrowing a thing or two from Rineke Dijkstra, it's here we see the conceptual and formal rigor (and cohesion) cementing itself in his work. In it, persons are photographed in front of the door they go through for radiation therapy for oncological treatment, in a jesting before and after format, posing the impossible question "which is which?" In addition, and in typical post-photographic fashion, the medium's usual roles are simultaneously undermined and enforced in serving the purpose of documentation. The *Index* project, developed together with Sabin Gârea and exhibited at Anca Poterașu Gallery in 2015, has similar undertones, albeit this time exploring themes of memory and documented personal history. The exhibition featured digitally altered X-ray images and an extensive series of photos of medical documents taken in a minimal studio setting, attempting to question one's own perceptions upon personal medical history and conditions.

Critical post-photographic approaches could likewise be easily observed in his next two projects and respective solo shows, *Like Water Under the Bridge* (Galeria Posibilă, Bucharest, 2019) and *A.M. A.M.* (Spațiul 2/2, Timișoara, 2019). While *LWUtB* is focused on the Danube shore and expands upon the artist's experience in landscape photography with a post-humanist twist, *A.M. A.M.* is built on the archive of photography taken by the artist's father and deals with incomplete family histories simultaneously raising issues of alternative realities and authorship. A central piece in the *A.M. A.M.* exhibition was a manual reversal film slide projector with thirty photographs in it – twenty-nine signed by the father

Andrei Mateescu, *Untitled*, din seria *Între o piatră și un loc dur*, 2021.
Andrei Mateescu, *Untitled*, from the *Between a Rock and a Hard Place series*, 2021.

30 de diapozitive, 29 semnate de tată (Andrei Mateescu) și doar unul de către artist (tot Andrei Mateescu), vizitatorii fiind încurajați să-l găsească folosind telecomanda. Teme ca identitatea sunt de asemenea prezente în restul expoziției, având în vedere că nu există niciun portret bine definit al tatălui, făcând în același timp greu de distins între autorii multitudinii de imagini.
Cu cel mai recent proiect al său în desfășurare, *Between A Rock and A Hard Place* (Între o piatră și un loc dur, un fel de „între ciocan și nicovală", n.tr), Mateescu pare să-și îndrepte aparatul din nou către caracteristicile și disonanțele găsite în orașul Est-European, de data asta alegându-și ca subiect și punct de pornire locurile anodine, anonime, nenumite și neutilizate, aflate (nu exclusiv totuși) într-un astfel de mediu. Deși forma finală a proiectului nu este încă clar definită (discutând cu Mateescu, ai impresia unui proces docu-ficțional à la Lisa Barnard), ne putem cu siguranță aștepta la aceeași consistență estetică și grijă în abordarea conceptului, formei și a subiectului documentat, similare cu lucrările sale precedente. Deoarece ceea ce pare să-l intereseze cel mai mult pe Andrei Mateescu este documentarea de realități și situații folosind în mod necompromițător întreaga gamă de unelte a post-fotografiei, în același timp luând în considerare aspectul ubicuu, impactul și democratizarea fotografiei în contemporaneitate.

Traducere de andra nikolayi

(Andrei Mateescu) with only one signed by the artist (also Andrei Mateescu), visitors being encouraged to find it using the remote. Matters of identity are similarly brought up in the rest of the show, seeing how there isn't any clear portrait of the father and, at the same time, making it difficult to discern between the authors of many of the exhibited images.
With his latest ongoing project, *Between A Rock and A Hard Place*, Andrei seems to focus his lens once more on characteristics and disruptions found in the fabric of the Eastern-European city, this time choosing as subject matter and starting point the interstitial unnamed/ unknown/unused space often (but not exclusively) found inside such an environment. While it's not entirely clear what the project's "final" form will be (talking with Andrei about it, you get sense of a docu-fictional process with Lisa Barnard undertones), one can comfortably assume the same aesthetical cohesion and care between concept, form, and documentation will make itself felt similar to previous work. Because what appears to interest Andei Mateescu the most is documenting realities and situations by unapologetically using the full range of post-photographic tools, altogether taking into account photography's contemporary ubiquity, impact, and democratization in our ever-shifting day and age.

Andrei Mateescu, *Miorica*, din seria *gray (Gy)*, 2013.
Andrei Mateescu, *Miorica*, from the *gray (Gy)* series, 2013.

ANDREEA ALBANI
ÎNTR-UN DESEN CUVINTELE NU POT FI ÎN ORDINE
IN A DRAWING, WORDS CANNOT BE IN ORDER

Text: Horațiu Lipot

Andreea Albani (n. 1988) este o artistă care trăiește și activează între București și Paris. Abordând inițial exclusiv mediul picturii, primele lucrări ale artistei tratează într-un limbaj aparent expresionist abstract o temă identitară a disoluției, care a avut ca imbold un eveniment biografic major – de ordin liminal – dispariția fizică a persoanei care completa la acel moment sistemul ei emoțional. Practica extinsă a artistei pleacă de la paginile de jurnal, devenit în timp la rândul lui artefact artistic cu valoare documentară (*Writing at the speed of thought*), în care cuvinte aglutinate care trebuiau să descrie starea afectivă, așezate cu viteza și nemedierea specifică unui dicteu automat, ajung încetul cu încetul să nu mai denomineze nimic și să devină simple linii de expresie care se rezumă la a mima conturul grafic a ceea ce trebuiau să reprezinte. Ideograme noi ale unui limbaj articulat în punctele sale tari, asemeni extremităților unui ambitus. După cum însăși artista notează – „Într-un desen cuvintele nu pot fi în ordine", aceste noi semne au fost preluate ca atare și reprezentate în picturi, doar aparent abstracte dacă este să ne gândim la ele ca la tropi precis delimitați în geografia personală a Andreei. În etapele ulterioare, picturile rând pe rând și-au redus suprafața, suportul și masa organică, ajungând la forma esențializată și intimistă a desenului pe hârtie (de regulă cea nefinisată din orez). Linia, care în trecut definea forma literelor din jurnal, devine astfel, asemeni unei constante matematice, singurul catalizator informațional al unui eveniment distant, precis cuantificat și delimitat de restul sistemului.
Dacă ar fi să găsim un sistem izolat analog, care să conțină toată această aglutinare tensionantă de simboluri și interpretări la temperaturi iraționale și statistice, ar fi cu siguranță un sistem închis al entropiei ridicate. Pentru Andreea, ca pentru majoritatea indivizilor, demonul lui Maxwell care decide ce se filtrează sau nu în conștiința fluidă a fost chiar timpul; singura măsură pe care aparent nu o putem încă smulge din ghearele determinismului. Astfel, gestul s-a sustras și el implicării directe, fiind izolat prin lucrări realizate în mediul video (*The Trace*), cu accentul pus pe proces și pe etapizarea lui. Acest proces de distanțare și ordonare fiind unul în care entropia este în continuă stare de decădere în sistemul dat.
O altă etapă a procesului, prezentată în mai multe instalații modulare realizate începând cu anul 2020, este una în care linia este complet epurată de orice gest, devenind practic obiect. Prin tehnica tăierii laser și a preferinței pentru utilizarea materialelor cu aspect industrial, vorbim, în cadrul aceluiași sistem, de o detașare armonioasă prin cunoașterea perfectă a tropilor statistici – fără mișcare, fără temperatură, fără nesiguranță – tinzând spre acel echilibru zero entropic. Andreea Albani exprimă această stare a imobilității –

Andreea Albani (b. 1988) is an artist who lives and works between Bucharest and Paris. Initially working exclusively in painting, her first pieces approach, in a seemingly abstract expressionist language, the topic of identity dissolution, stemming from a major biographical event – a liminal one – the physical disappearance of the person who at that time made her emotional system whole. The artist's extended practice starts with pages from her diary, which, in the meantime, has become itself an artistic artifact of some documentary value (*Writing at the speed of thought*), in which agglutinated words that were meant to describe an emotional state, written with the speed and directness one finds in automatic writing, slowly come to name nothing at all, to become simple lines of expression limited to a graphic contour of what they were supposed to represent. Ideograms of a language articulated in its hard points, like the extremes of an ambitus. As the artist notes: "In a drawing, words cannot be in order." These new signs were taken just as they were and represented in paintings only seemingly abstract if we think of them as precise tropes in Andreea's personal geography. In later stages, the paintings reduced their surface area, medium, and organic mass, reaching the essentialized and intimist form of drawing on paper (often rough rice paper). The line, which used to trace letter shapes in her diary, becomes like a mathematical constant, the only informational catalyst of an event that is distant, precisely quantified, and separated from the rest of the system.
If we wanted to find a similar isolated system, containing all this tense agglutination of symbols and interpretations at irrational and statistical temperatures, it would certainly be a closed, high-entropy system. For Andreea, as for most people, Maxwell's demon, who decides what may pass through into one's fluid consciousness, was time itself; the only measure which we seem to be yet unable to wrest from the clutches of determinism. And so, this gesture withdrew from direct involvement, being isolated instead through video works (*The Trace*), with an emphasis on process and its division into stages. This process of distancing and ordering is one in which entropy is in a constant state of decay in the given system.
Another stage of the process, presented in a number of modular installations created starting in 2020, is one where the line is completely purged of any gesture, practically becoming an object. Through laser cutting and a penchant for industrial-looking materials, we are

► Andreea Albani, *Imaginipetale nr.18, 19, 20, 21,* hârtie maruflat pe panel, 48 x 96 cm, 2020.
Andreea Albani, *Imaginipetale no. 18, 19, 20, 21,* embossed paper on panel, 48 x 96 cm, 2020.

Andreea Albani, *Untitled*, colaj, cărbune, ață cusută pe pânză, 190 x 190 cm, 2018.
Andreea Albani, *Untitled*, collage, charcoal, thread sewn on canvas, 190 x 190 cm, 2018.

fără impulsuri sau stimuli exteriori și fără memorie sau informație analitică – într-o altă pagină de jurnal, de data aceasta malaxată de trecerea timpului: „Când e doar prezent, nu există spațiu”.
Văzute unitar, toate aceste fragmente simbolice și simbiotice, biografice și integrante totodată politic, devoalează în fața noastră o meditație asupra naturii holistice în detrimentul naturii compoziționale a reprezentării. Ființele umane din „zona critică” s-au adaptat la mediu creând o dimensiune dincolo de realitatea obiectivă sau cea subiectivă, un hibrid căruia îi spunem realitate intersubiectivă. Totodată, după cum știm, în contemporaneitate mitologiile nu se fondează

speaking of a harmonious detachment, within the same system, through a perfect knowledge of statistical tropes – no motion, no temperature, no uncertainty – tending towards entropic equilibrium. Andreea Albani expresses this state of motionlessness – no impulses or outside stimuli, no memory or analytical information – in another page of her diary, this time crumpled by the passage of time: “When there is only the present, space does not exist.”
Seen as a unit, all these symbolic and symbiotic fragments, both biographical and politically relevant, reveal to us a meditation on the holistic, to the detriment of the compositional, nature of representation. Human

Andreea Albani, *Untitled*, ulei, spray pe pânză, 200 x 200 cm, 2019.
Andreea Albani, *Untitled*, oil, spray on canvas, 200 x 200 cm, 2019.

pe credințele comunității ci exprimă mai degrabă obsesiile indivizilor. Antropocenul este, în fond, despre trecutul nostru subteran. Despre micile invazii cotidiene care ne fac să radiem iar și iar patternuri pe închipuiții pereți ai noii peșterii iluminate artificial.

beings in the “critical zone” have adapted to the environment by creating a dimension beyond objective or subjective reality, a hybrid we call *intersubjective reality*. Furthermore, as we well know, mythologies in the present are not founded on the beliefs of communities, but rather express the obsessions of individuals. The Anthropocene is, in the end, about our subterranean past. About the small daily invasions that make us constantly project patterns on the imagined walls of our new artificially illuminated cave.

Translated by Rareș Grozea

GABRIEL BROJBOIU EXPERIMENTALISMUL JUCĂUȘ

PLAYFULL EXPERIMENTALISM

Text: Magda Cârneci

Ce mi se pare interesant la Gabriel Brojboiu este imaginația lui pe cât de puternică, pe atât de eclectică. Indiferent în ce mediu se manifestă (pictură, obiect, instalație, performance), el o face ca sub imperiul unei inspirații bruște și compacte, care-l împinge să creeze opere unicate sau serii mici ce surprind prin forța densă cu care concretizează o idee, un joc de cuvinte, o obsesie. Un fel de îndrăzneală obraznică (dar inspirată) îl face să producă obiecte de o anume anvergură vizuală și spațială, care te iau cu asalt, îți intră în ochi, te provoacă fie prin „găselnița" lor ideatică, fie prin umor. Există și o bună doză de joacă dar și de poeticitate în obiectele sale confecționate din materiale surprinzătoare și în titlurile lor: instalația *Între ploi* și seria de sfere mari din fibră de sticlă pictate realist în ulei cu scene cu el însuși – intitulate *My Rolling Self* și expuse la Biblioteca Națională a României din București în decembrie 2020 – m-au convins că acest artist constănțean foarte original se consideră dezinvolt și de multă vreme un „cetățean planetar".

What I think is really interesting about Gabriel Brojboiu is his equally strong yet eclectic imagination. No matter what media he may choose, be it painting, object, installation, or performance, he does so as if driven by a sudden, strong revelation that's pushing him to create one-of-a-kind pieces or small series that are striking in their sheer force of capturing an idea, a play on words, or an obsession. A sort of rowdy but inspired forwardness drives him to produce objects of a certain scale, both visually and spatially, that overpower you, get stuck in your eyes, and provoke either through intellectual trickery or humor. There is a healthy dose of playfulness as well as poetry in the objects he makes out of unconventional materials and their titles. His installation *In-between Rainfall* [*Între ploi*] and *My Rolling Self*, the series of large fiberglass spheres featuring realistic, oil-painted scenes which the artist himself showed at the The National Library of Romania in Bucharest in December 2020, proved to me that this very original Constanța artist has nonchalantly seen himself as a "global citizen" for a long time now.

▼ Gabriel Brojboiu, *Piramida românească*, coji de semințe, video, lemn aurit, Gara din Constanța.
Gabriel Brojboiu, *Romanian Pyramid,* sunflower seed shells, video, gilded wood, Constanța Train station.

Gabriel Brojboiu, *Câinii încrederii*, tehnică mixtă, Cazemata din Constanta.
Gabriel Brojboiu, *Dogs of trust*, mixed media, Constanța military bunker.

„Pentru mine, să încerc exprimări diferite nu e un scop în sine ci vine firesc, un fel de a mă aduna, a mă defini prin ocoluri mai mult sau mai puțin largi, la capătul cărora întâlnirea cu sine e oricum inevitabilă. Diversitatea e un fel de antidot împotriva rutinei, cantonarea în vreo manieră sau alta fiind rețeta sigură a plictiselii fără leac.
Pictură, instalație, grafică, video performance, poem și nu mai știu ce alte preocupări nu sunt doar instrumente ale autodefinirii ci și buni «parteneri de distracție»: comod fiind, nu prea aș produce nimic dacă nu aș simți că e suficient de imperios, iar aventura este aceea a levitării cu orele prin atelier atunci când simt că iese ceea ce (cred eu că) trebuie.
Nu caut dar mă bucur să găsesc, nu am un caiet de schițe, totul se desenează în spatele occipitalului, urmând să iasă la lumină doar ceea ce știe să scâncească mai bine, ideea suficient de „compactă" pentru a fi reprodusă. Dacă și ideea se bucură că m-a găsit, atunci începem. În paranteză fie spus, lucrez mai mereu ascultând muzică. Altfel, cenzurez mult, nu produc doar pentru simpla gesticulație estetistă și nu mă deranjează să-mi exersez Tai Chi-ul zilnic fără să deschid ușa atelierului.
În altă ordine de idei, mă bucur că, într-un fel sau altul, am reușit să lucrez fără să fiu legat de te miri ce servituți extra artistice."

Gabriel Brojboiu

"For me, trying out different forms of expression is not an end in itself, but something that comes naturally, a way for me to regroup and define myself through small and large detours that inevitably lead to a meeting with the self anyway.
Diversity is a sort of antidote against routine, as being content in one way or another is the one-way road to terminal boredom.
Painting, installation, drawing, video performance, poetry, and all other interests I can't recall are not just tools for self-defining but also great 'playmates.' As a rather idle person, I would probably not produce much if I didn't feel it was pressing enough, and adventure means spending countless hours in the studio when I feel like it's leading to where (I think) it needs to.
I'm not seeking but I'm happy to stumble upon. I don't have a sketchbook. Everything is drawn in the back of my head and only what cries out better will emerge, the idea that is tight enough to be reproduced.
If the idea itself is happy to have found me, that's when we start. Side note, I'm almost always listening to music when I work. Otherwise, I do self-censor a lot, I don't create just for the sheer aesthetic motion and I don't mind practicing my daily Tai Chi without opening the studio door.
All in all, I'm happy that one way or the other I managed to work without being tied to whatever other non-artistic work obligations."

Gabriel Brojboiu

Translated by andra nikolayi

► Gabriel Brojboiu, *Între ploi*, performance, acrilic pe caserole de prăjituri.
Gabriel Brojboiu, *In-between rains*, performance, acrylic paintings on cake paper plates.

▼ Gabriel Brojboiu, *Steagurile pământului*, tehnică mixtă, Bienala din Harlech.
Gabriel Brojboiu, *Earth flags*, mixed media, Harlech Biennale.

Vedere din expoziția Peter Jacobi la Muzeul Național de Artă Contemporană București.
Credite imagini: Peter Jacobi, 2021. Credit foto: New Folder Studio & MNAC.
View from the Peter Jacobi exhibition at the National Museum of Contemporary Art Bucharest.
Image credits: Peter Jacobi, 2021. Photo credit: New Folder Studio & MNAC.

EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA
EXHIBITIONS IN ROMANIA

1+1+1 ȘI SIGMA: ÎNTRE EXPERIMENTUL ARTISTIC ȘI CRITICA PREJUDECĂȚILOR

1+1+1 AND SIGMA: BETWEEN ARTISTIC`EXPERIMENT AND THE CRITICS OF PREJUDICES

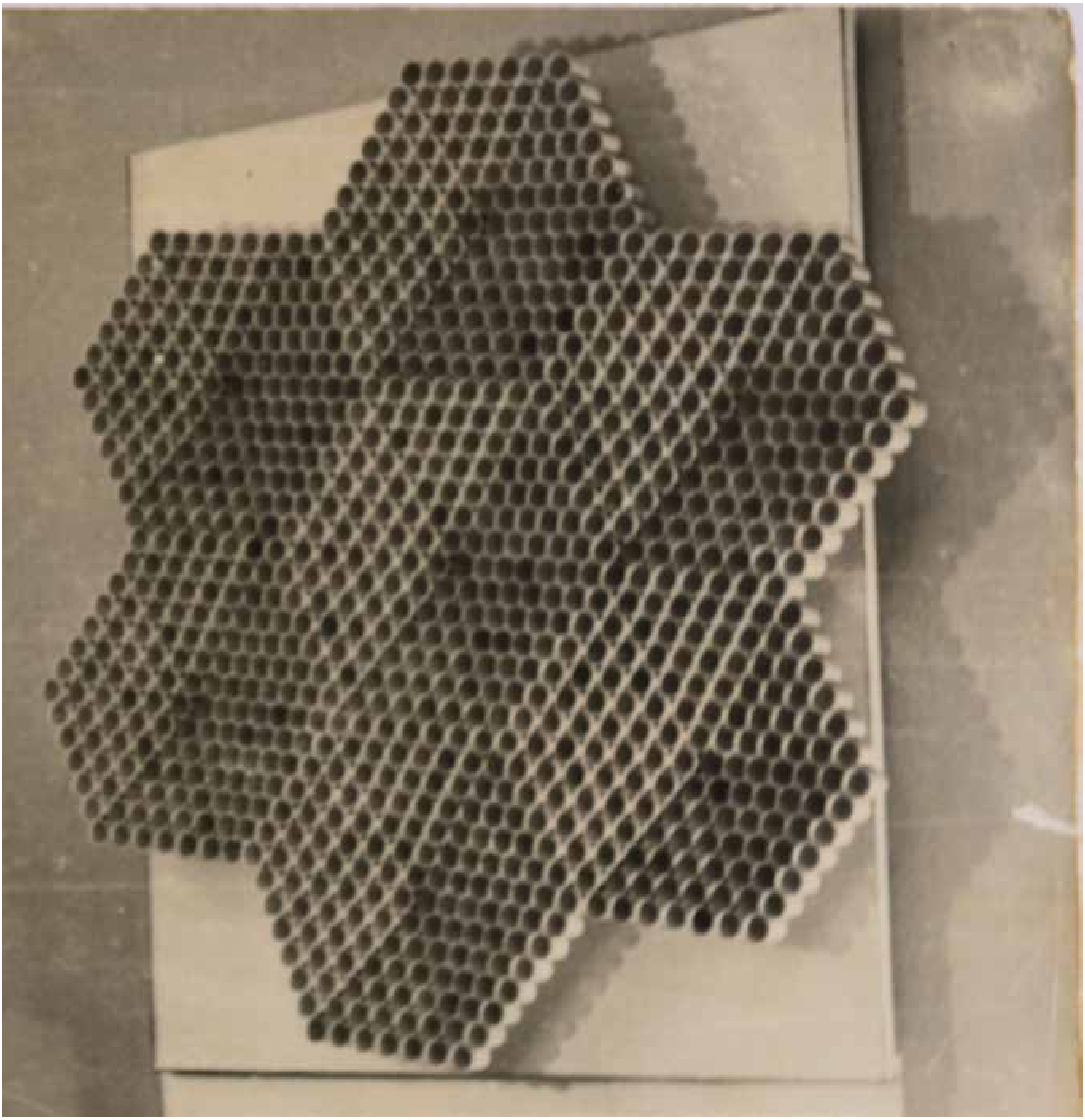
Text: Victor Neumann

Muzeul Național de Artă Timișoara a deschis spre finele lui 2020 cea dintâi expoziție permanentă dedicată creației grupurilor 1+1+1 și Sigma. E vorba de o expoziție amplă, incluzând lucrări selectate din colecțiile muzeului și care a fost gândită și proiectată în acord cu moștenirile cultural-istorice, evidențiind particularitățile școlii de artă de la Timișoara și implicit ale orașului de pe Bega. Vă propunem o perspectivă generală privind proiectele interdisciplinare, originalitatea ideilor și experimentelor cărora le-au dat viață câțiva dintre cei mai liberi artiști ai României postbelice.

Unele dintre inovațiile culturale care s-au petrecut la Timişoara în anii național-comunismului deveniseră neo-avangardiste. Ele s-au afirmat prin intermediul asociațiilor având ca principal obiectiv cunoașterea omului, dezbaterile de idei și promovarea libertății de gândire. Cele mai importante asociații timișorene postbelice au fost: grupul artistic *Sigma*, *Aktionsgruppe Banat* al scriitorilor de expresie germană, *Cercul de bionică* al profesorului Eduard Pamfil, cenaclurile multilingve ale Uniunii Scriitorilor, reuniunile interconfesionale, cinematecile, formaţia de muzică *Phoenix*. Fiecare în parte și toate la un loc arată aspirațiile intelectuale, refuzul limbii de lemn şi al ideologiei totalitare, conexiunile artei cu știința și filozofia, interogațiile, limbajele și mesajele europene pro-occidentale.
Arta vizuală a fost cu atât mai inventivă cu cât autoritățile s-au întrecut în a lua măsuri constrângătoare. Într-o evocare din decembrie 1990, artistul Roman Cotoşman îşi amintea cum luase fiinţă grupul *111*, din care s-a format grupul *Sigma*. După lungi discuţii purtate între Ştefan Bertalan, Roman Cotoşman şi Constantin Flondor, a apărut ideea de a forma un grup experimental al plasticienilor timişoreni având ca ţel folosirea principiilor constructiviste şi punerea în aplicare a metodei prospective. Proiectele urmau să reprezinte „sisteme de comunicare", „destinate unui spaţiu ambiental de integrare a artelor". Colaborarea cu ingineri, arhitecţi şi oameni de ştiinţă a îndreptat grupul spre o cercetare interdisciplinară, remarcabilă pentru anii 1960-1970 şi pentru condiţiile unui regim politic totalitar.

Towards the end of 2020, the National Art Museum in Timișoara opened the first permanent exhibition dedicated to the work of groups 1+1+1 and Sigma. It is an ample exhibition that includes works from the museum's collection and was designed with the relevant cultural-historical heritage in mind, showcasing the defining features of the Timișoara art school and, implicitly, of the city itself. We propose an overview of the interdisciplinary projects and the originality of the ideas and experiments conducted by some of the freest artists of postwar Romania.

Many of the cultural innovations that began in Timișoara during the years of national communism can be considered neo-avant-garde today. They asserted themselves through associations having as their main objective the knowledge of man, the debate of ideas, and promotion of free thinking. The most important post-war associations from Timișoara are: the artistic group *Sigma*; *Aktionsgruppe Banat* of German-language writers; Professor Eduard Pamfil's *Bionic Circle*; the multilingual literary club of the Writers' Union; inter-confessional meetings; cinema clubs; and the band *Phoenix*. Individually and collectively, they embraced the intellectual aspirations, unequivocal rejection of the wooden tongue and totalitarian ideology, the correlation between art, science, and philosophy, and the interrogations and European, pro-Western languages and messages.
Visual art became even more ingenious as the authorities strived to impose constraints. In an evocation from December 1990, artist Roman Cotoșman remembers how group *111*, which became *Sigma*, was formed. After lengthy debates involving Cotoșman, Ștefan Bertalan, and Constantin Flondor, the idea emerged to create an experimental group for plastic artists in Timișoara, whose objective was to use constructivist principles and execute the prospective method. The projects were aimed to represent "communication methods" that were "destined for an ambient space of artistic integration." The consortium of engineers, architects and scientists directed the group towards interdisciplinary research that was remarkable for the 1960s and '70s, especially during a totalitarian political regime.



Detaliu colecția fotografiilor SIGMA, colecție aflată în Biblioteca Muzeului Național de Artă Timișoara;
Detail of the SIGMA photo collection, collection in the Library of the National Museum of Art Timișoara;

Vedere din expoziție. Credit foto: Maurizio Pavone.
View from the exhibition. Photo credit: Maurizio Pavone.

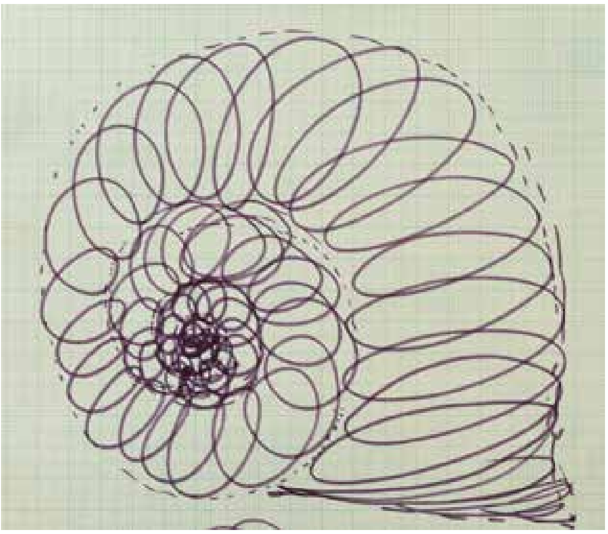
O boală de rinichi şi o împrejurare salvatoare a făcut posibilă călătoria lui Roman Cotoşman în capitala Franţei. Iată ce spunea artistul după vizita la Paris: „Cinetismul parizian era în plină desfăşurare şi mă impresionau turnurile de lumină ale lui Schöffer. În grabă căutam să înţeleg limbajul structuralismului şi al noului roman. La teatre am văzut câteva piese de Ionesco și de Beckett... Mă întorceam acasă decis să-mi schimb radical metoda şi mijloacele de lucru. Regăseam vechea atmosferă oficială de conformism, amestecată cu frica de o contaminare decadentă venită din Occident. Mai trebuiau să treacă 2 sau 3 ani ca să se facă simţită o liberalizare culturală”. Cotoșman câştigase o experienţă nouă, a citit noi cărți şi a cules impresii din celebrele muzee şi galerii de artă pariziene unde descoperise realizările pionierilor constructivismului, cinetismului şi abstracţionismului liric.
În pofida multiplelor restricții, Timişoara postbelică era un loc unde se aflau suficiente minţi luminate aspirând la o orientare pro-occidentală în arte și științe. În fapt, oraşul conserva încă o bogată paletă de moșteniri multiculturale, încurajând experimentele. Acestea fuseseră posibile pe fondul în care Timișoara anilor postbelici era încă populată de mulți meseriași cu o înaltă calificare, de o clasă de mijloc supraviețuind războiului și vorbind mai multe limbi, de o societate în care relațiile interpersonale se bazau pe dialog și pe reciprocitatea serviciilor făcute.
Înfiinţat în anul 1966, grupul *111* trebuie văzut în cadrul creat de Liceul de Artă din Timișoara. El a adus mari speranţe nu doar în rândul artiştilor plastici, ci și, în general, în mediile intelectuale ale oraşului. Într-un timp scurt grupul a reuşit să facă dovada că dialogul interdisciplinar este unul fundamental pentru adaptarea la schimbările ce se petrec în lume. După plecarea lui Roman Cotoşman în SUA**,** grupul *111* a devenit grupul *Sigma*. Pentru arta contemporană din România, grupul *Sigma* oferise o altă înţelegere şi o altă definire a omului

Kidney disease and a life-saving occurrence made possible Roman Cotoșman's journey to Paris. After visiting the French capital, the artist declared: "The Parisian Kinetic art was in full development and I was impressed by Schöffer's cybernetic Light Towers. In a hurry, I was trying to understand the language of structuralism and the new novel. I went to theatres where I could enjoy some plays by Ionesco and Beckett... I was returning home determined to radically change my work means and methods. I returned to the old official conformist environment, merged with the fear of decadent contamination coming from the West. Two or three more years had yet to pass until a cultural liberalization could be felt." Cotoșman gained experience, read new books, and visited the famous Parisian museums and art galleries where he discovered the works made by pioneers of constructivism, Kinetic art, and lyrical abstraction.
In spite of numerous restrictions, Timișoara was filled with enough enlightened minds, aspiring to a Western direction in arts and science. In fact, our city still preserved a rich palette of multi-cultural legacies, encouraging experimentation. These were possible because post-war Timișoara still was populated with many highly qualified craftsmen from a middle class that withstood the war and spoke more than one language, by a society in which interpersonal relations were based on dialogue and reciprocity of services.
Established in 1966, group *111* must be perceived in the context created by the Timișoara High School of Art. It brought great expectations not only among the plastic artists, but generally within the intellectual corners of the city. In a short time it proved that interdisciplinary exchange is fundamental for the changes that occur throughout the world. After Roman Cotoșman's departure to America, *Group 111* became *Sigma* Group. For Romanian contemporary art, *Sigma* provided a different understanding and definition of humanity

Vedere din expoziție. Credit foto: Maurizio Pavone.
View from the exhibition. Photo credit: Maurizio Pavone.

prin gramatica formelor, estetica industrială, marketing, geometrie industrială, culori complementare, design, studiu bionic. Artiștii care au dat viață *Grupului Sigma* au fost profesori ai amintitului liceu. Ștefan Bertalan și Constantin Flondor îşi propuseseră „un program de pedagogie de artă, principii de corelare între formă-funcţie-mediu, principii de generare a formelor”. Referinţe permanente ale grupului au fost Natura, relaţia Natură-Număr, procesul devenirii formelor, antropologia. Iosif Király – unul dintre foştii elevi ai Liceului de Artă din Timișoara – povesteşte cum în atmosfera ce domnea în școală la sfârşitul anilor 1960 și începutul anilor 1970 te puteai considera un om al secolului al XX-lea pe care nu îl interesa nimic din ceea ce se petrecuse înainte de 1900. „De fapt – mărturiseşte el – nu aveam timp pentru trecut: prezentul era atât de bogat, trăiam clipa cu atâta intensitate încât nu mai rămânea loc pentru altceva. Arta, cultura se produceau sub ochii mei”.
Mediul era unul stimulator, elevii fiind trataţi ca parteneri de drum ai profesorilor, ceea ce le dădea impresia că merg umăr la umăr cu maeştrii spre a defrişa terenuri necunoscute. Stimulaţi prin filme de artă, cărţi şi reviste de specialitate cumpărate sau primite din Europa occidentală, prin cursurile de istoria artelor şi studiul limbajelor vizuale, ei descoperiseră în imediata apropiere activitatea grupului *Sigma*. Iosif Király spune că influenţa grupului fusese atât de puternică încât învăţăceii formaseră propriile lor cercuri artistice prin care îşi imaginau că vor cuprinde lumea întreagă cu problemele ei complicate. Expoziţia elevilor liceului de artă plastică din Timişoara care a avut loc în anul 1976 în sala Kalinderu de la Bucureşti confirmă existenţa grupului și a atelierului de prestigiu de la Timișoara. Nu era un alt grup în România acelui moment. Andrei Pleșu a asemuit expoziţia timișorenilor cu „un ansamblu viu, deschis, surprins în plin mers, în plină devenire. Deasupra sa pluteşte atmosfera densă

through a combination of forms, industrial aesthetics, marketing, industrial geometry, complementary colors, design, and bionic study. The artists who gave birth to *Sigma* had been teachers at the aforementioned high school. Bertalan and Flondor submitted “a program of art education, principles of correlation among form-function-environment, principles of form generation.” The permanent reference points for the group have been Nature, the relation between Nature and Number, the process of becoming form, and anthropology. Iosif Király – one of the former students of the Timișoara art high school – explains how, within the environment of the school in the 1960s and 1970s, one could consider himself a man of the twentieth century, totally uninterested in what happened before 1900. In fact, he declared, “We didn’t have time for the past: the present was so rich, we were living the moment with such intensity that there was no time for anything else. The art, the culture, were developing under my eyes.”
The climate was stimulating, the students being treated as partners by their teachers, which gave them the impression of going along with masters in exploring unknown territories. Stimulated by art movies, books, and magazines bought or received from Western Europe, through courses in art history or the study of visual languages, they discovered in their midst the activity of *Sigma*. Király says the influence of the group was so strong that the apprentices were creating their own artistic circles, where they tried to grasp the entire world and its complicated issues. An exhibition by students from the Timișoara High School of Plastic Arts, displayed at Kalinderu Hall in Bucharest in 1976, confirms the group’s existence and the prestigious studio in Timișoara. There was no other such group in Romania at that time. Andrei Pleșu compared the exhibition to a “live, open ensemble, captured in full motion, in development. Above it floats the dense atmosphere of a well-distributed respect for tradition,



Detaliu studiu din una din filele caietelor lui Ștefan Bertalan.
Study detail from one of the pages of Ștefan Bertalan's notebooks.

a unui bine dozat respect pentru tradiţie, laolaltă cu aceea a experimentului sobru şi curajos, liber de orice prejudecăţi, dar şi de orice snobă afectare". Criticul de artă avea să observe că nu s-a făcut publicitate în jurul expoziţiei, cu toate că lucrările expuse puteau provoca o adevărată emulaţie. Cert este că Liceul de Artă de la Timişoara era unic în peisajul învăţământului artistic românesc, de unde și întrebarea: care dintre facultăţile de profil era pregătită să preia asemenea absolvenţi? Doar facultățile de arhitectură erau pregătite să preia și să continue instruirea absolvenților amintitului liceu. De altfel, chiar Ștefan Bertalan – principalul fondator al Sigmei – și-a continuat cariera didactică în cadrul Facultății de Arhitectură din Timișoara.
Grupul *Sigma* – format din artiștii-profesori Ştefan Bertalan, Constantin Flondor, Doru Tulcan, Ioan Gaita și matematicianul Lucian Codreanu – devenise de referinţă nu numai în artele vizuale, unde a contribuit decisiv la înnoirea limbajelor, dar şi în dezbaterile de idei. La fiecare dintre aceștia era evidentă dorinţa schimbării. Deveniseră promotorii unei alternative de gândire și de comunicare, sustrăgându-se programatic controlului ideologic al regimului național-comunist. Multi- și interdisciplinaritatea promovată, pedagogia artistică propagând sisteme deschise, depăşirea formelor și simbolurilor prăfuite şi introducerea studiilor experimentale au stimulat viața culturală locală și națională. Preocupările grupului vorbesc despre un univers dinamic, despre intenţia de a antrena publicul receptor într-un dialog permanent. Radicalizarea experienţei individuale se observă la fiecare dintre artiştii *Grupului Sigma*, dar și la cei care au gravitat în jurul lor. De exemplu, asumarea modelului experimental ştiinţific de către Ştefan Bertalan a fost o premieră în ansamblul creației plastice din România.
Întâlnirea lui Ștefan Bertalan cu profesorul Eduard Pamfil a generat un adevărat ritual al ideilor, marcând profund direcția *Sigmei*. Pamfil avea să-l descopere și să-l admire pe Bertalan, considerându-l „un cavaler al anticonformismului", pentru care „toate lucrurile, toate gesturile, toate discursurile care se pot sfârși în chip comod și placid sunt sigur evitate, dacă nu chiar de nesuportat... tot ce face el este marcat de acest caracter de a fi construcție spre ceva, întreținută de continua tensiune a nemulțumirii de sine însuși". Ștefan Bertalan și grupul său au deprins importanța cercetării și a relației dintre științe și arte. Ei deveniseră căutătorii mecanismelor din sistemele vii, propunând câteva căi

along with sober and daring experimentation, free of any prejudice, but also of any patronizing affectation." The art critic observed that no marketing was done for the exhibition, although the displayed works marked a real achievement. Certainly, the Timișoara school was unique in Romanian artistic education, which begs the question: Which of the specialized universities was prepared to take over such graduates? Only the architecture schools were prepared to receive them and help continue their education. Besides, Ștefan Bertalan himself – principal founder of *Sigma* – continued his didactic career at the Faculty of Architecture in Timișoara.
The *Sigma* group – established by Ştefan Bertalan, Constantin Flondor, Doru Tulcan, Ioan Gaita, and the mathematician Lucian Codreanu – has become a reference point not only for the visual arts, where it decisively contributed to the renewal of languages, but also for idea debates. Each of its members shared the will to change. They advocated multi- and inter-disciplinarity, the artistic education propagating open systems, the overcoming of old forms and symbols and the introduction of experimental studies that stimulated local and national cultural life. The group's concerns focused on a dynamic universe, the intent to bring the receiving audience into a permanent dialogue. The radicalization of individual experience is seen in each member of *Sigma* but also in those who gravitated around them. For example, Bertalan's acceptance of the experimental-scientific model was a premiere within Romanian plastic creations.
Bertalan's meeting with Eduard Pamfil generated a proper ritual of ideas, profoundly affecting the direction of *Sigma*. Pamfil discovered and admired Bertalan as a "knight of anti-conformism," for whom "all things, all gestures, all discourses that could end in a placid and convenient manner are certainly avoided, if not plainly unbearable... everything he does is imprinted by this nature of being a construct towards something, perpetuated by the continuous tension of self-discontent." Bertalan and his group learned the importance of research and about the relationship between science and art. They were seeking the mechanisms of living systems, proposing some possible paths to follow in arts, architecture, and the technical sciences. The temptation of interferences among disciplines that appeared very different generated an unprecedented emulation in the ranks of non-conformist youths.
Beyond the touch of originality and despite the national-communist ideology and culturalism pursued by the totalitarian authorities, the neo-constructivism of the Timișoara art school and implicitly of *Sigma* must be regarded in relation to the German inter-war Bauhaus, to international style and architectural modernism. That may be the reason why *Sigma* enticed experts and the public at the Nürnberg biennale, revealing the synchronicity between the school and great creations of the time. The mechanism that triggered an authentic exchange between art and science prompted positive comments from some of the most competent Romanian and European critics. Such a setting called for confrontation, and it didn't fail to arise. This "sequence of artistic movement from Timișoara remains, even during its moments of maximum constructivism or in the aesthetics of practical forms, under the spell of nature and the universal harmony," "an effervescent galaxy," having "its Flondor-Cotoșman,

posibile de urmat în arte, arhitectură și științele tehnice. Tentația interferențelor dintre discipline aparent foarte diferite a generat o emulație fără precedent în rândul tinerilor nonconformiști.
Dincolo de nota de originalitate și în pofida ideologiei național-comuniste și a culturalismului cultivat de autoritățile statului totalitar, neoconstructivismul școlii de artă de la Timișoara, implicit al *Sigmei*, trebuie văzut ca o înrudire cu Bauhaus-ul german interbelic, cu stilul internațional și modernismul arhitectural. Probabil, așa se explică faptul că *Sigma* a impresionat specialiştii şi publicul expoziției *documenta* de la Kassel și al bienalei de la Nürnberg, indicând sincronizarea școlii de artă de la Timișoara cu marile creații ale timpului manifeste în lume. Demersul prin care arta a intrat într-un dialog autentic cu ştiinţa a provocat comentariile pozitive ale unora dintre cei mai avizaţi critici din România şi din Europa. *Sigma* dovedise nu doar autenticitate, dar şi o coerenţă de echipă. Un astfel de mediu avea nevoie de confruntare şi ea nu a întârziat să apară. Această „secvenţă de mişcare artistică din Timişoara rămâne chiar şi în momentele ei de maximum de constructivism sau de program de pedagogie a esteticii formelor utile sub semnul naturii şi al armoniei universale", „o galaxie efervescentă", având „stelele ei, Flondor-Cotoşman, Tulcan-Bertalan ca stele principale şi luminoase de gradul x-y". *Turnul informaţional*, „o construcţie-semnal multifuncţională" – socotită cea mai importantă realizare a grupului *Sigma* – este o dovadă cât se poate de concludentă a încercării de apropiere între estetic şi social. Maturitatea artiştilor se va reflecta în încercarea de coagulare a unui discurs opus culturalismului, liber de specificități și de apartenențe comunitar-imaginate.

Note

1. Articolul schițează o perspectivă asupra evoluției Grupului Sigma în contextul vieții sociale și culturale a Timișoarei de după al doilea război mondial. Inițial, acesta a fost un paragraf din capitolul „The Reconstruction of Civil Society under the National Communist Dictatorship, 1956-1989", publicat în cartea *The Banat of Timișoara. A European Melting Pot*, coordonator Victor Neumann, Scala Publishers, Londra, 2019, pp. 401-416. Articolul a fost rescris, completat cu noi informații, interpretări, concluzii și adaptat proiectului de promovare a operelor Grupului Sigma din colecțiile Muzeului de Artă Timișoara.
2. Roman Cotoşman, evocare în catalogul *Creaţie şi sincronism european. Mişcarea artistică timişoreană a anilor (19) 60-(19)70*, Timişoara, 1990.
3. Constantin Flondor, evocare în catalogul *Creaţie şi sincronism european. Mişcarea artistică timişoreană a anilor (19)60-(19)70*, Timişoara, 1990.
4. Iosif Király, evocare în catalogul *Creaţie şi sincronism european. Mişcarea artistică timişoreană a anilor (19)60-(19)70*, Timişoara, 1990.
5. Profesor al Universității Naționale de Artă din București, membru al grupului neoavangardist Sub-real.
6. Andrei Pleşu, „Un liceu de artă plastică şi câteva întrebări", în *Creaţie şi sincronism european. Mişcarea artistică timişoreană a anilor 60-70*, 1990.
7. Ileana Pintilie, „Punctele cardinale ale mişcării artistice timişorene 1960-1996", în *Experiment în arta românească după 1960*, Bucureşti, 1997.
8. Evocare în catalogul *Creaţie şi sincronism european. Mişcarea artistică timişoreană a anilor (19)60-(19)70*, Timişoara, 1990.
9. Ion Nicolae Anghel, *Cartea cu Pamfil*, Editura Amarcord, Timişoara, 1996.
10. Constantin Flondor, Evocare în Catalogul *Creaţie şi sincronism european. Mişcarea artistică timişoreană a anilor (19)60-(19)70*, Timişoara, 1990.
11. Ştefan Bertalan, evocare în catalogul *Creaţie şi sincronism european. Mişcarea artistică timişoreană a anilor (19)60-(19)70*, Timişoara, 1990.

► Ștefan Bertalan, *Demonul lui Maxwell*, cub, lemn, fibre de bumbac 100 x 100 x 100 cm, 1968.
Stefan Bertalan, *Maxwell's Demon*, cube, wood, cotton fibers 100 x 100 x 100 cm, 1968.

Tulcan-Bertalan as leading and bright stars, of X-Y degree." *Turnul informațional* (*The Informational Tower*), "a multipurpose functional construction" – reckoned the most important achievement of the *Sigma* group – is a most conclusive argument of the closeness between aesthetic and social. The maturity of the artists will be reflected in the attempt of coagulation of a discourse that opposes culturalism, free of specificities and community-imagined allegiances.

Endnotes

1. The article draws a perspective upon the evolution of the Sigma Group in the context of Timișoara's social and cultural life after the Second World War. Initially, it was a paragraph from the chapter "The Reconstruction of Civil Society under the National Communist Dictatorship, 1956-1989," published in the volume *The Banat of Timișoara. A European Melting Pot*, edited by Victor Neumann, Scala Arts Publishers, London, 2019, pp. 401-416. The article has been rewritten, complete with new information, interpretations, and conclusions, and adapted for the project of promoting the works of the Sigma Group from the collections of the Timișoara Art Museum.
2. Roman Cotoşman, evocation in the catalog *European Creation and Synchronism. Timișoara's Artistic Movement of the '60s and '70s* [*Creaţie şi sincronism european. Mişcarea artistică timişoreană a anilor 60-70*], 1990.
3. Constantin Flondor, evocation in the catalog *European Creation and Synchronism. Timișoara's Artistic Movement of the '60s and '70s* [*Creaţie şi sincronism european. Mişcarea artistică timişoreană a anilor 60-70*], 1990.
4. Iosif Király, evocation in the catalog *European Creation and Synchronism. Timișoara's Artistic Movement of the '60s and '70s* [*Creaţie şi sincronism european. Mişcarea artistică timişoreană a anilor 60-70*], 1990.
5. Professor at Bucharest National Art University and member of the neo-avant-garde group Sub-real.
6. Andrei Pleşu, "A Plastic Art High School and Some Questions," evocation in the catalog *European Creation and Synchronism. Timișoara's Artistic Movement of the '60s and '70s* [*Creaţie şi sincronism european. Mişcarea artistică timişoreană a anilor 60-70*], 1990.
7. Ileana Pintilie, "The cardinal points of the Timişoara artistic movement 1960-1996", in *Experiment in Romanian art after 1960*, Bucharest, 1997.
8. Evocation in the catalog *European Creation and Synchronism. Timișoara's Artistic Movement of the '60s and '70s* [*Creaţie şi sincronism european. Mişcarea artistică timişoreană a anilor 60-70*], 1990. 9. Ion Nicolae Anghel, Cartea cu Pamfil (The Book with Pamfil), Amarcord Publishing House, Timișoara, 1996.
10. Constantin Flondor, evocation in the catalog *European Creation and Synchronism. Timișoara's Artistic Movement of the '60s and '70s* [*Creaţie şi sincronism european. Mişcarea artistică timişoreană a anilor 60-70*], 1990.
11. Ştefan Bertalan, "evocation in the catalog *European Creation and Synchronism. Timișoara's Artistic Movement of the '60s and '70s* [*Creaţie şi sincronism european. Mişcarea artistică timişoreană a anilor 60-70*], 1990. Timișoara's Artistic Movement of the '60s and '70s), 1990.

PETER JACOBI VEHICULE ALE IMAGINII
VEHICLES OF THE IMAGE

Text: Magda Cârneci

BILDERFAHRZEUGE. O RETROSPECTIVĂ PETER JACOBI.
Curatoare: Sandra Demetrescu
Asistent curator: Alexandru Oberländer-Târnoveanu
MNAC Etaj 3, București
11.12.2020 – 28.03.2021

La împlinirea unei vârste rotunde, MNAC propune o retrospectivă concentrată dar remarcabilă a operei lui Peter Jacobi. Născut în 1935 la Ploiești, emigrat în 1970 în Germania, Jacobi a construit de-a lungul timpului o operă extinsă și multifațetată, care ilustrează într-un mod genuin, de-a lungul meandrelor ei, evoluția discursului vizual modernist din ultimii 50-60 de ani. Începută în perioada de „normalizare" și deschidere spre Occident de la finele anilor '60 în România și continuată cu tenacitate și energie în spațiul german, opera lui Jacobi a integrat organic și sobru curentele neo-avangardiste internaționale, de la constructivism la minimalism, de la conceptualism la land-art.
În ciuda varietății ei, producția sa artistică prolifică – mergând de la sculptură și fotografie la tapiserie, ceramică, pictură, desen și artă de for public – pare să se aglutineze și să se structureze în jurul unui nucleu ideatic grav, obsesiv, legat de trecerea timpului și de rezistența la degradarea materiei. Memoria, urmele, resturile unei epoci istorice traumatice ca cea din secolul XX pun o amprentă indelebilă, deși sublimată, pe expresivitatea artefactelor artistului. „Prezența în absență" ar putea fi tema centrală, chiar emblema acestei opere, care impresionează chiar și spectatorul neavizat, prin concentrare și profunzime.
Cu o scenografie la rândul ei sobră și minimalistă, expoziția de la MNAC este construită aproximativ cronologic dar mai ales contrapunctic în jurul unor nuclee tematice, sau al unor cercetări în tehnici vizuale diferite. De la obiectele textile realizate în anii '65-'85 împreună cu Ritzi Jacobi (unde fibrele textile se combină surprinzător și monumental cu ceramica și lemnul) la reliefurile în marmură, bronz sau în ghips reproducând fragmente de sculptură antică interpretată; de la fotografii clasice în alb-negru la cele colorate sau atacate cu acizi; de la sculpturile de mici dimensiuni în marmură sau bronz la ansamblurile de mari proporții în fontă – toate lucrările lui Jacobi manifestă o atitudine coerentă și deliberativă în fața realității.
O viziune marcată de economia mijloacelor folosite și de o anume gravitate în raport cu încercările dure ale istoriei. E suficient să amintim aici seria fotografică *Westwall/ Siegfried-Line* din anii 1979-1983, care surprinde în alb-negru buncăre, obstacole anti-tanc,

To honor its anniversary, the National Museum of Contemporary Art proposes a concentrated and remarkable retrospective of Peter Jacobi's work. Born in Ploieşti in 1935, Jacobi emigrated to Germany in 1970 and constructed an extended and multifaceted career, genuinely illustrating all the meanders of the modernist visual discourse of the last fifty-sixty years. Jacobi's work – which began in the period of "normalization" and openness towards the West at the end of the 1960s in Romania and continued with tenacity and energy in Germany – organically integrated the international neo-avant-garde movements, from Constructivism to Minimalism and from Conceptualism to Land Art.
In spite of its variety, his prolific artistic production – ranging from sculpture to photography, tapestry, ceramic, painting, drawing, and public art – seems to be structured around an obsessive and grave nucleus of ideas related to the passage of time and the resistance to the degradation of matter. Memory, traces, the debris of such a traumatic historical period as the twentieth century imprint a lasting, albeit sublimated, mark on the expressivity of the artist's artefacts. "The presence of absence" could be the central topic, the emblem of this work which manages to impress even the uninformed visitor by its focus and profound character.
With a sober and minimalistic display, the MNAC exhibit is built almost chronologically, but mostly in counterpoint, along thematic nuclei or around research in various visual techniques. From the textile objects made between 1965-1985 with Ritzi Jacobi (in which the textile fibers are combined surprisingly and monumentally with ceramic and wood) to reliefs in marble, bronze, and plaster which reproduce fragments of interpreted ancient sculpture; from classic black and white photographs to colored or acid-stained ones; from small sculptures in marble or bronze to large ensembles in cast iron – all of Jacobi's works manifest a coherent and deliberative attitude in front of reality.
His is a perspective marked by an sober economy of means and a certain gravitas related to the harsh tests of history. It is sufficient to remember the photo series *Westwall/ Siegfried-Line* from 1979-1983, depicting in black and white bunkers, anti-tank obstacles, trenches, or remains of a military road near the German town of Pforzheim, after the Second World War. Grotesque and

**Vedere din expoziția Peter Jacobi la Muzeul Național de Artă Contemporană București.
Credite imagini: Peter Jacobi, 2021. Credit foto: New Folder Studio & MNAC.**
View from the Peter Jacobi exhibition at the National Museum of Contemporary Art Bucharest.
Image credits: Peter Jacobi, 2021. Photo credit: New Folder Studio & MNAC.

tranșee sau rămășițele unui drum militar din apropierea orașului german Pforzheim, rămase după cel de-al Doilea Război Mondial. Grotești și fantomatice, imaginile transmit o energie emoțională puternică, deși rezervată, prin modul în care reminiscențele aberante ale trecutului trezesc conștientizarea lucidă a prezentului. (Aceeași atitudine, dar într-o cheie vizuală pitoresc-decadentă, o provoacă seria de fotografii ale bisericilor medievale fortificate din Transilvania, din 2004, neprezentată în expoziție.)
Dar mai ales Memorialul Holocaustului, realizat la București în 2009, impresionează prin conceptul spațial epurat, prin minimalismul volumelor arhitecturale și prin efectul fontei ruginite cu acizi speciali, din care sunt făcute simbolurile comunităților masacrate (evrei și romi) și din care e turnată coloana de la intrare, care dă ansamblului înălțime și forță comemorativă. Memorialul e prezent în expoziție printr-o machetă la scară mică, prin fotografii și prin câteva „inele întrerupte” sau „inele cu capete inegale”, cum sunt numite cercurile mari și grele, cu diametrul spre un metru, plasate strategic pe traseul expoziției. Fabricate tot din fontă atacată cu acizi, aceste inele materializează o concepție circulară a timpului, în care tranzitoriul e transmutat într-o anume permanență, iar tragicul e sublimat în perfecțiunea formei rotunde.
Coloana de fontă de la Memorialul Holocaustului ne

phantom-like, the images transmit a powerful emotional energy, albeit reserved, in the way in which the aberrant remnants of the past trigger the lucid consciousness of the present. (The same attitude, in a picturesque-decadent key, can be seen in the series of photographs of mediaeval fortified churches from Transylvania, 2004, that was not presented in the exhibit.)
But most of all, the Holocaust Memorial in Bucharest, 2009, is impressive with its pure spatial concept, the minimalism of the architectural volumes, and the effect of the cast iron, stained with special acids. This symbolic material makes up the symbols of the massacred communities (Jews and Roma) as well as the entrance column, offering height and commemorative force to the entire ensemble. The Memorial is present in the exhibit in the form of a small-scale mockup, photographs, and some “interrupted ring,” or “unequal rings,” as the artist calls them – large and heavy circles one meter in diameter, strategically placed along the course of the exhibit. Made of the same acid-stained cast iron, these circles materialize a circular concept of time, in which the transitory is transmuted into permanence and the tragic is sublimated in the perfection of roundness.
The cast iron column of the Holocaust Memorial reminds us of Jacobi’s constant passion for Brâncuşi and his Infinite Column; his own column is a replica made of

amintește de pasiunea pe care Jacobi a manifestat-o constant pentru Brâncuși și a sa Coloană Infinită, față de care propria sa coloană se constituie ca o replică alcătuită din module constructivist-cubiste. De altfel, coloana rămâne un element central, obsesiv, reiterat în diverse materiale (marmură, lemn, metal, ceramică) în opera lui Jacobi – simbol al axului lumii în vechile tradiții, sau simbol al străpungerii timpului în modernitate.
Dacă punem împreună cele remarcate înainte, și dacă mai vizităm o dată expoziția, cele afirmate la începutul acestui text vor deveni mai evidente: există un suflu grav și profund în opera lui Peter Jacobi, hrănit de o conștiință a fragilității esențiale a ființei, modelat de o etică a doliului și rememorării, care concepe arta ca un „loc posibil al adevărului" și al rezistenței la rău și distrugere. Din forța reținută a lucrărilor sale, din care multe par a fi trecut printr-un purgatoriu al reducerii la esențial, rezultă în final o frumusețe sobră și serioasă, cum nu mai găsești azi prea des în carnavalul vizual consumist de care părem irevocabil hipnotizați. Arta lui Peter Jacobi ne convinge că nimic nu e definitiv pierdut și ne încredințează că putem mereu să o luăm de la capăt.

Cubist-Constructivist modules. The column is a central, obsessive element of Jacobi's work, made in multiple materials (marble, wood, metal, ceramic) – as a symbol of axis mundi in the old traditions, or as a symbol of piercing time in modernity.
If we put together the previous remarks and visit the exhibit again, everything that was said in the beginning of this text becomes more obvious: there is a profound and grave feel in Peter Jacobi's work, coming out from the consciousness of the essential frailty of being, modeled by an ethics of mourning and remembrance which conceives art as "possible locus of truth" and resistance to evil and destruction. From the retained force of his works, many of which seem to have passed through the Purgatory of reduction to the bare essentials, emerges a sober and serious beauty: one that is difficult to find today in the visual consumerist carnival by which we all seem irremediably hypnotized. Peter Jacobi's art convinces us that nothing is entirely lost and reassures us that we can always begin anew.

Translated by Daniel Clinci

INTERFAȚĂ / INTERFEȚE
INTERFACE / INTERFACES

AR TREBUI CA REALITATEA SĂ ÎNCEAPĂ
Harun Farocki în colaborare cu Antje Ehmann
Curatoare: Diana Marincu
Fundația Art Encounters, Timișoara
1 – 31.10.2020

Text: Gavril Pop

Scriu și rescriu în continuare un text ce invocă ceea ce a fost; un montaj aproape, o amintire sub formă de cronică. Îmi pun întrebarea: ce am văzut? Și apoi recompun. Scrierea cinetică – cinemaul – compară, disecă, traduce, expune și izolează treptat obiectul care astfel ajunge să conțină tot ce îi este exterior. Obiectul, în cazul acesta, imaginea, scoate la suprafață o realitate. Octombrie 2020, în spațiul fundației Art Encounters, urmăresc imagini, a treia expoziție dedicată lui Harun Farocki în România. Realitatea exterioară se prezintă incertă și precaută, la o oră exactă ne sunt prezentate cifrele dezastrului, viața continuă apoi; l-am putea numi spectacol, căci devine din ce în ce mai brechtian sau, am putea spune, devenim martorii lucrurilor ce vor deveni cât de curând istorie. În *In-formare [Aufstellung]*, graficele, publicațiile și articolele de ziar se prezintă unele după altele așa cum ai răsfoi un manual, prezentând istoria fenomenului migrației pe teritoriul germanic. O istorie totuși rece, impersonală și cu precădere străină celui ce se confruntă cu imaginile, cel puțin pentru început, căci cel ce privește cade pradă rapid imaginii însăși și devine, pentru un scurt moment, părtaș la această istorie complicată în care e nevoit să-și aleagă calea. Lucrarea aflată în dialog cu instalația video *Munca într-un singur cadru* pare astfel o alăturare revelatoare a realității începute deja de ceva timp. Poate doar o coincidență, primul cadru cu care mă confrunt e filmat într-o casă funerară. Retrospectiv îmi dau seama, poate cu toții ne dăm seama, de ironia situației prezente ce chestionează sensul muncii, categorisind oameni ca fiind neesențiali, cu riscul că în curând lucrurile acestea ar putea fi uitate. Spectatorul va căuta întotdeauna o informație, cu scopul de a scăpa de ambiguitate. Totuși, unde ne aflăm în comparație cu imaginea de față? Căci cu ușurință pot cădea în categoria de martor; al istoriei, al nedreptății, al imaginii pur și simplu. Galeria, cutia albă, se confundă aici în câteva săli cu o cutie neagră, amenajată confortabil cu scaune de cinema când în celelalte săli, concomitent, alte imagini rulează. Nu știu unde îmi e îndreptată atenția. Știu că nu mă aflu într-un cinema și de asemenea, nu știu dacă acest lucru mă deranjează. Cineastul e arheologul; scoate la iveală straturile secolului și mă găsesc într-o carieră de piatră unde erele geologice devin din ce în ce mai clare ca niște conflicte succesive ce duc până la urmă, unde? Recitesc și rescriu, textul se scrie la masa de montaj și simt literele sub degete și le văd, unele după altele, pe ecran. Mâna simte pelicula și mâna numără banul. Imaginea o comentează pe cealaltă, comunică și ne dăm seama că este, la rândul ei, vie. Acționează într-o

I write and rewrite a text that invokes what has been; it is almost a montage, a memory in the form of a review. I ask myself: what did I see? Then I piece it together. Kinetic writing – film – compares, dissects, translates, exhibits, and gradually isolates the object that comes to contain everything that is outside itself. The object, in this case the image, causes a reality to emerge. October 2020: in the space of the Art Encounters Foundation, I watch images, the third exhibition dedicated to Harun Farocki in Romania. Exterior reality proves itself uncertain and wary. At an exact time, we are shown the numbers of the disaster, then life goes on; we could call it a spectacle, as it becomes increasingly Brechtian, or we could say we become witnesses of things that will soon become history. In *In-Formation [Aufstellung]* charts, publications, and newspaper articles display themselves one after the other, like leafing through a textbook, presenting the history of migration on German territory. It is a cold, impersonal, and particularly foreign history for the one confronted with the images, at least at the beginning, as the viewer falls prey to the image itself and becomes, for a brief moment, part of this complicated history in which they must now choose their path. The work placed in dialogue with the video installation *Labour in a Single Shot* seems therefore a revealing juxtaposition of reality started some time ago. Perhaps it is just a coincidence, but the first shot I see is of a funeral home. Retrospectively I realize, and perhaps we all do, the irony of the current situation, which questions the meaning of work, classifying people as unessential, with the risk that these things could soon be forgotten. The viewer will always look for a piece of information to eliminate ambiguity. Still, where do we find ourselves relative to the image before us? I can easily fall into the category of witness, to history, injustice, or simply the image. The gallery, the white box, becomes indistinguishable, in a few rooms, from a black box, equipped with comfortable movie theater seats, while images run simultaneously in the other rooms. I don't know what to focus on. I am aware I am not in a movie theater, but I am not sure it bothers me. The filmmaker is an archeologist; they reveal a century's layers, and I find myself in a quarry where geological ages become increasingly clear as successive conflicts that lead, where, in the end? I reread and rewrite, the text is written at the montage table. I feel the letters under my fingertips and see them, one after the other, on the screen. The hand feels the film stock and counts the cash. One image comments on the other, it communicates, and we realize that it too is alive. It acts in the perpetual dynamics of

Harun Farocki, *Interfață [Schnittstelle]*, 1995, video pe două canale, color, cu sunet, 23'. Credit foto: infi.ro.
Harun Farocki, *Interface*, 1995, two-channel video, color, with sound, 23'. Photo credit: infi.ro.

dinamică perpetuă a procesului de cunoaștere. Aud în prima sală a expoziției: die Bilder sagen (imaginile spun). Ele nu sunt ilustrații, ci modele. Caietul asistentei medicale se află acum pe masa autorului care e privit de autor, într-un alt timp, cu un alt caiet în față, un obiect ce înregistrează. Tăietura (*Schnitt*), montajul e interfața (*Schnitstelle*), masa de lucru a artistului unde filmul se naște. *Schnittstelle*, video-ul pe două canale realizat de Farocki în 1995, deschide expoziția din Timișoara, oferind cheia de înțelegere a întregului spațiu, putând astfel observa cineastul la lucru, privind imaginile preexistente și alăturându-le, descoperind sau chiar subliniind sensurile timpului său. Prin Interfață, istoria se secularizează, miturile dispar și rămânem cu imaginea, cu arhiva care urmează a fi manipulată de cel ce o întâlnește. Arhivele se oferă pe sine lui Farocki fără să depună nicio rezistență, însă ca acestea să devină vii, să devină memorie, necesită o manipulare care se manifestă aici printr-un montaj moale; mici capitole autonome care interacționează, nemoderate, în opoziție cu filmul convențional. Dacă singura înregistrare a Holocaustului ar fi fost filmarea găsită de cineast în 2007, nu ne-am fi putut da seama de realitatea timpului. Terorile ne sunt reamintite prin mai multe inserții textuale care apar din când în când, pe un fundal negru, în mica încăpere neagră ce amintește de o sală de cinema, lăsându-mă în întuneric pentru un moment și confruntat cu realitatea limbajului, alb pe negru, nimic mai mult. Mă îndoiesc adesea de natura

the knowledge process. In the first exhibition room I hear: *die Bilder sagen* (the images say). They are not illustrations, but models. The nurse's notebook is now on the author's table, as he is being looked at by the author, in a different time, with a different notebook before him, a recording object. The cut (*Schnitt*), the montage is the interface (*Schnittstelle*), the artist's editing table, where the film is born. *Schnittstelle*, the two-channel video made by Farocki in 1995, opens the Timișoara exhibition, offering the key to understanding the whole space. One can observe the filmmaker at work, watching preexisting images and joining them, discovering or underlining the meanings of his time. Through the Interface, history becomes secularized, myths vanish, and we are left with the image, with the archive that is to be manipulated by the person who encounters it. The archives offer themselves to Farocki without resisting, but in order for them to come to life, to become memory, they require manipulation, manifested here as a soft montage, small autonomous chapters that interact, unmoderated, in opposition to conventional film. If the only existing recording of the Holocaust were the footage found by Farocki in 2007, we would not have been able to grasp the reality of those times. We are reminded of the terrors through a number of text inserts that sometimes appear, on a black background, in the small black room resembling a movie theater auditorium, leaving me for a moment in the dark, confronted with the reality of the language,

lucrului pe care doar cred că îl știu; „nu cred dacă nu văd" pare că ia o altă semnificație și nu îmi dau seama dacă până acum vedeam doar ceea ce credeam, în lipsa unei comparații, în lipsa mesei de montaj. E revigorantă existența unei expoziții axate pe video, cu toate riscurile ce îi sunt asociate: incertitudinea alegerii înspre ce să ne îndreptăm atenția, timpul pe care îl petrecem vizionând nefiind unul mereu complet. Realitatea nu e singulară ci compusă din momente simultane și, din nou, unde îmi îndrept atenția? La fel ca materia primă a cineastului, imaginea găsită de Farocki e găsită într-un final și de spectator; găsită și nu căutată. Online-ul nu poate facilita aceeași experiență și, din acest motiv, o expoziție virtuală a lui Farocki ar fi fost un eșec. Internetul e un mediu narcisist ce se construiește treptat după asemănarea utilizatorului; spațiul expozițional încă mai are capacitatea de a mă surprinde într-o anumită măsură. Nu am căutat imaginile războiului, ele există deja, sunt vii. Instalația video pe cinci canale, *Tropi de război*, așează alături secvențe din varii filme de război. Ce filme? Nespecificate, acumularea lor în timp le transformă în arhivă și arhiva, în mod organic, ajunge a fi manipulată sau, în unele cazuri, dislocată. Ce război? Nespecificat și prea puțin contează, nici măcar nu e un război real, ci o înscenare și totuși, le credem, mai mult poate în acest spațiu. Conflictul e universal, omul e capabil de violență, o violență materializată într-un final prin imaginea războiului; conflictul generat din ce cauză? Pentru că ceea ce văd e o violență ce se sustrage istoriei propriu-zise. Căci la urma urmei, nu atât imaginea istoriei este cea mai prezentă în contextul expoziției, cât omul pur și simplu. Cineastul chiar spunea la un moment dat că încearcă pe cât se poate să se îndepărteze de particularitățile istoriei secolului trecut, căci vorbăria trecutului nu mai are aproape nicio valoare astăzi. Ceea ce a fost, a fost; a trăi, a continua o existență, prin imagini, este posibilă. Memorie-istorie-imagine; acesta pare raportul dominant în toată expoziția, unde istoria devine memorie comunicată prin imagine, evoluând în permanență. Imaginea realizează transmisiunea timpului istoric spre prezent. Locul memoriei individuale devine locul memoriei colective. *Transmitere [Übertragung]* (2007) încheie discursul curatorial într-un cerc perfect. Începând cu interfața de lucru a cineastului, punerea în scenă a modalităților de lucru, a gestului de a privi, de a atinge și a alătura, ajung într-un sfârșit să mă confrunt cu viața însăși, unde interfața individului sunt împrejurimile sau, mai bine spus, imaginea; aceștia se regăsesc în imaginea-memorie-istorie și trăiesc împreună cu, dar și mânați de forța imaginii. Imaginea e înregistrată pe peliculă așa cum cuvântul e înscris în piatră. Zidul e atins, între cărămizi sunt plasate mesaje pentru David. Numele sunt parcurse și citite astfel de degete, nu doar în minte, ci în tot trupul, iar numele capătă formă și viață; nu există moarte totală, nu există un trecut precis în preajma monumentelor, ci o viață perpetuă. Îmi amintesc de statuile vorbitoare din Roma. Pasquino încă mai critică politica de azi, e la fel de prezent. Realitatea a început și continuă să înceapă și să tot înceapă.
Expoziția organizată de fundația Art Encounters s-a suprapus cu Bienala de Arhitectură de la Timișoara – BETA. În cadrul bienalei s-a proiectat un alt film al cineastului german, *În Comparație*, unde Farocki a explorat celula de bază a construcției, cărămida. Mai precis, modurile de producție tradițională a cărămizii, încă folosite de unele societăți. Aici nu mai e vorba de

white on black and nothing more. I often doubt the nature of the thing I only think I know; "I don't believe if I don't see it" seems to gain new meaning, and I am not sure whether until now I have only seen what I believed, lacking a comparison, a montage table. The existence of a video-focused exhibition is invigorating, in spite of the associated risks: the uncertainty of what to focus on, as the time we spend watching is not always full. Reality is not singular, but composed of simultaneous moments, and, again, what should I focus on? Like the filmmaker's raw material, the image found by Farocki is also eventually found by the viewer; found, and not sought. The same experience cannot be recreated online, which is why a virtual exhibition of Farocki would have been a failure. The internet is a narcissistic medium that gradually shapes itself in the user's image; the exhibition space is still able to somewhat surprise me. I did not seek out images of war, they already exist, are alive. The five-channel video installation *War Tropes* juxtaposes scenes from various war movies. What movies? We are not told; their accumulation in time transforms them into an archive, and, organically, the archive comes to be manipulated or, in some cases, displaced. What war? We are not told, nor does it really matter, it is not even a real war, only a staging, and yet we believe them, more so perhaps in this space. Conflict is universal, humans are capable of violence, a violence that is materialized in the end in the image of war; what caused the conflict? What I see is a kind of violence that withdraws from history proper. For, in the end, it is less the image of history that is most present in the exhibition and more that of the human being. Farocki even said at one point that he tried to distance himself from the particularities of the previous century as much as possible, as the chatter of the past has almost no value today. Memory-history-image; this seems to be the dominant relation throughout the exhibition, where history becomes memory communicated through the image, in a permanent state of evolution. The image facilitates the transmission of historical time into the present. The site of individual memory becomes the site of collective memory. *Transmission [Übertragung]* (2007) closes the curatorial discourse in a perfect circle. Starting with the filmmaker's work interface, the staging of his style of working, his gestures of watching, touching, joining together, I end up confronting life itself, where the individual's interface is their surroundings, or, to put it better, the image; they find themselves in the image-memory-history and live together with, but also driven by the force of, the image. The image is recorded onto film just as the word is written in stone. The wall is touched, between bricks are laid out messages for David. The names are gone through and read by fingers, not just in the mind but in the whole body, and the name gains form and life; there is no such thing as complete death, there is no precise past around monuments, only perpetual life. I recall the talking statues in Rome. Pasquino is still critiquing contemporary politics, he is just as present. Reality has begun and continues to begin and begin.
The exhibition organized by the Art Encounters Foundation overlapped with the Timișoara Architecture Biennial BETA. Within the biennial, another film by Farocki was screened: *In Comparison*, where the German filmmaker explores the basic cell of a building, the brick. More precisely, the traditional ways of making them, still in use in some societies. Here it is no longer a question

Harun Farocki & Antje Ehmann, *Tropi de război [Tropen des Krieges]*, 2011, instalație video pe cinci canale, alb-negru și color, cu sunet, 35'. Credit foto: infi.ro.
Harun Farocki & Antje Ehmann, *War Tropes*, 2011, five-channel video installation, B/W and color, with sound, 35'. Photo credit: infi.ro.

istorie, ci, la fel ca în *Transmitere*, imaginea, memoria e vie. *It's not just another brick in the wall*, fiecare obiect e diferit, prezintă mici particularități specifice obiectului manufacturat. Inițiativa acestei colaborări a fost premeditată și animată de interesul comun al celor două părți față de filmele lui Farocki. O combinație perfectă și bine primită, căci de prea multe ori putem avea impresia că există o tabără a artei vizuale, o tabără a cinematografiei, o tabără a arhitecturii ce nu au nimic în comun unele cu altele, iar discursul transdisciplinar nu poate fi decât unul normal și natural. Cultura, memoria nu e separată de locul fizic sau de om. Nu există un scenariu, doar începem a filma iar lucrurile iau naștere, pas cu pas. După aproximativ două ore părăsesc expoziția.

of history but, like in *Transmission*, of the image, living memory. It's not just another brick in the wall, each object is unique, displays certain particularities, specific to the manufactured object. The initiative of this collaboration was premeditated and animated by the common interest of the two sides around Farocki's film. A perfect and well-received combination, as one often gets the impression that there is a visual arts camp, a film camp, and an architecture camp that have nothing in common. The transdisciplinary discourse only comes naturally. Culture, memory, is not separate from the physical space or from humans. There is no script; we simply start to film, and things happen step by step. After around two hours I leave the exhibition.

Translated by Rareș Grozea

IOANA ANTONIU & RADU PULBERE DOPPELGÄNGER SAU PICTURA LA DUBLU
DOPPELGÄNGER OR DOUBLE PAINTING

DOPPELGÄNGER
Artiști: Ioana Antoniu & Radu Pulbere
Curator: Dan Breaz
Muzeul de Artă din Cluj- Napoca
4.03.- 21.03.2021

Text: Horea Avram

Doppelgänger este o expoziție despre posibile întâlniri, coincidențe, alter ego-uri și identități artistice. O expoziție de pictură în tandem – Ioana Antoniu și Radu Pulbere – desfășurată în spațiile Muzeului de Artă Cluj, în martie 2021. Pictura celor doi artiști – căci până la un punct poate fi comentată împreună – nu e un statement simplu, tranșant; în arta lor, lucrurile nu se epuizează într-un enunț. Există mereu alte planuri de referință și de reprezentare, dincolo de suprafață. Pictura acestora e croită în primul rând pe suprapuneri, pe dedublare și perpetuă căutare. Nu întâmplător, titlul expoziției reține ambele sensuri ale germanului „Doppelgänger": cel de dublu și cel de deplasare (sau umblet). O viziune, o imagine a realității de dincolo de realitate, dar cu tot cu ea, o (misterioasă) coprezență care nu poate decât să suscite idei fertile odată dusă pe tărâmul picturii. Dar mai e și despre simbioza celor doi artiști, parteneri de viață dar și de demers (de-mers) artistic, două viziuni complexe care se intersectează firesc și se completează excelent în acest proiect de anvergură ce vine să adune laolaltă cele mai recente producții ale celor doi artiști.
Pictura Ioanei Antoniu propune lumi complicate, vegetal-abstracte, viețuind nedefinit pe o posibilă partitură de muzică a sferelor (prezența sporadică a formelor circulare din lucrările sale justifică o astfel de lectură). Se zice că natura terestră – prezentă în pictura artistei prin sugestiile vegetale și florale – rezonează cu muzica sferelor, se armonizează împreună. Iar poate nu e de prisos să ne amintim că vechii greci credeau că armonia este nu doar o stare premergătoare frumuseții, ci și o condiție a ei. Pictura Ioanei Antoniu este acel interval armonic unde elementele se întâlnesc și se suprapun multiplicându-se pentru a construi întregul. Aici suntem într-o logică a palimpsestului, căci privirea noastră caută pe suprafața picturii recognoscibilul, căutare care inevitabil ne joacă feste, căci ochiul descoperă mereu (alt)ceva în profunzimea imaginii. Senzația e că vor fi întotdeauna lucruri de descoperit, lucruri nevăzute încă, dincolo de suprafață, că vom fi nevoiți să zăbovim într-un gest care nu va fi niciodată încheiat cu totul. Sensibile și minuțioase, lucrările artistei sunt în egală măsură puternic picturale, căci linia delicată și forma îngrijită își fac loc printre zone dense de culoare, depusă în pensulații alerte și transparențe atent drămuite.
Radu Pulbere operează în arta lui tot cu suprapuneri, însă la el avem de-a face mai degrabă cu secvențieri și procedee citaționiste. Multe dintre lumile generate de artist par ilustrarea unor vise, în care scene bizare,

Doppelgänger is an exhibit about virtual encounters, coincidences, alter-egos, and artistic identities. A tandem exhibit, with Ioana Antoniu and Radu Pulbere, unfolded in the spaces of the Cluj Art Museum in March 2021. The paintings of the two artists – because, up to a point, it can be commented on in tandem – is not a simple, decisive statement; in their art, things cannot be exhausted in a single phrase. There are always other planes of reference and representation, beyond the surface. Their painting is realized firstly by superimpositions, doubling, and a perpetual search. Not randomly, the title of the exhibit retains both meanings of the German "Doppelgänger": that of double and that of movement (or walking). A vision, an image of reality beyond reality, but with it there is a (mysterious) copresence which can only trigger fertile ideas once it is taken to the field of painting. But it is also about the symbiosis of the two artists, life partners, but also artistic approach partners, two complex visions which are naturally intersected and excellently complete each other in this wide-ranging project which brings together their most recent works.
Ioana Antoniu's painting proposes complicated, vegetal-abstract worlds, indefinitely living in a possible music score of the spheres (the sporadic presence of the circular shapes in her paintings justify such an interpretation). It is said that terrestrial nature – present in the painting of the artist through vegetal and floral suggestions – resonates with the music of the spheres, they harmonize together. And it is probably useful to remember that the Ancient Greeks believed that harmony was not only a state that came before beauty, but also a condition for beauty. Ioana Antoniu's painting is that harmonic interval where the elements meet and juxtapose, multiplying themselves in order to build the whole. Here, we find ourselves in a logic of the palimpsest because our vision seeks the recognizable, a search which ultimately plays a trick on us because the eye always discovers (some)thing else in the depth of the image. The feeling is that there will always be things to discover, things that are unseen, beyond the surface, that we have to wait in a gesture that will never be fully completed. Sensible and minute, the artist's works are equally strongly pictural, because the delicate line and

► **Radu Pulbere, *Cântărit, numărat, împărțit*, acrilic și ulei pe pânză, 200 x 130 cm, 2020. Prin amabilitatea artistului.**
Radu Pulbere, *Weighed, counted, divided,* acrylic and oil on canvas, 200 x 130 cm, 2020. Courtesy of the artist.

incongruente se întâlnesc și se întrepătrund, sau se învecinează abrupt, „tăiate” pieziș, ca în montajul imaginii de film sau video, făcând treceri de multe ori nefirești de la un registru la altul. Ca în vise. Găsim frecvent în elaboratele sale compoziții figuri ale statuarei clasice, prezențe cu rol de citat cultural legitimator – o opțiune specifică vocabularului vizual postmodern și, mai recent, imagisticii online, unde întâlnim adesea aceleași motive – și care astfel asigură lucrărilor artistului o binevenită și interesantă contextualizare. Dar mai sunt și alte motive vizuale care au rolul de insert, de „citat”, personaje și ipostaze desprinse din/de cotidian, suprapuse și întretăiate, dar întotdeauna formulate răspicat, în pofida identității lor cumva fantomatice (dublura, prin excelență). Aici, dedublarea de care pomeneam funcționează, spre deosebire de pictura Ioanei Antoniu, nu atât în profunzime, ci mai degrabă orizontal, prin alăturări și coexistențe – de multe ori nefirești – ale planurilor, secvențelor și reprezentărilor de tot felul. Însă întotdeauna sub semnul fanteziei și inventivității, al unui ficțional mereu seducător. Execuția picturală îngrijită, cu o bună doză de hiperrealism, e mereu estompată de zone de culoare informale care stabilesc un binevenit contrapunct vizual „poveștii”, plauzibilului atât de ancorat în imediat.

Doppelgänger este o expoziție cu dublu sens (și dublă semnificație): e manifestarea unui alter ego în persoana celuilalt, expresia unui dialog pe multe voci, dar în același timp e prilejul unei desfășurări de anvergură, bine impostate și clar articulate – cum altfel decât prin dedublare și suprapuneri – a individualităților artistice atât de consistente ale celor doi remarcabili și fascinanți artiști.

the careful form make their way though color-dense areas, sedimented in alert brush strokes and balanced transparencies.

Radu Pulbere too works with superimpositions in his art, but here we deal with sequences and citation procedures. Many of the worlds generated by the artist seem to be the illustration of dreams in which bizarre, incongruent scenes meet and merge or abruptly interact, “cut” as in a montage for film or video, unnaturally passing from one register to another. As in dreams. We frequently find, in his elaborate compositions, figures of classical statues, presences which have the role of cultural legitimation – an option that is particular to the postmodern visual vocabulary and, more recently, to online imaging, where we find the same motifs – and which offer the works a welcomed and interesting contextualization. But there are other visual motifs as inserts, as “quotations,” characters and figures coming/departing from daily life, superimposed and crosscut, but always clear in spite of their seemingly ghost-like identity (the double *par excellence*). Here, the doubling that we mentioned works, unlike Ioana Antoniu’s painting, not in depth, but horizontally, through juxtapositions and coexistence – frequently unnatural ones – of planes, sequences, and all kinds of representations. However, this always happens under the sign of fantasy, resourcefulness, and a seductive fiction. The careful pictural execution with a good dose of hyperrealism is always blurred by informal color areas which establish a welcome visual counterpoint to the “story,” to the contingent plausible.

Doppelgänger is a double-way (and double-meaning) exhibit: it is the manifestation of an alter-ego in the person of the other, the expression of a polyvocal dialogue, but at the same time it is the occasion of a large, clearly articulate display – through doubling and superimposition – of the consistent artistic individualities of these two remarkable and fascinating artists.

Translated by Daniel Clinci

► Ioana Antoniu, *Acoperit cu gheață*, ulei pe pânză, 120 x 100 cm, 2021. Prin amabilitatea artistei.

Ioana Antoniu, *Covered with ice*, oil on canvas, 120 x 100 cm, 2021. Courtesy of the artist.

CORPUL DOCIL ȘI VIRUSAREA IDENTITĂȚII

THE DOCILE BODY AND THE INFECTION OF IDENTITY

Text: Raluca Oancea (Nestor)

IDENTITATE ULTRAGIATĂ
Artiști: Adelina Ivan, Adriana Jebeleanu, Alex Mirutziu, Olivia Mihălțianu, Pusha Petrov
Curatoare: Ileana Pintilie
Galeria Anca Poterașu, București
noiembrie-decembrie 2020

Într-o perioadă traumatică a insecurității și a afectelor mediatice dezlănțuite, în care pandemia COVID 19 provoacă disoluția treptată a comunicării naturale, scena artistică se zbate să rămână în viață, să se implice în procesul atât de necesar de mediație, de dezbatere a unor teme actuale și totodată dureroase. În acest context problematic, expoziția *Identitate Ultragiată* s-a dovedit oportună, atât ca prilej de resuscitare a unei scene artistice anesteziate de pandemie cât și ca bun prilej de reflecție asupra modului în care astăzi ne privim, ne (re)cunoaștem și ne (re)construim pe noi înșine.

Inițiat de experimentata curatoare Ileana Pintilie, relevantul demers de chestionare a identității în epoca prefixelor post (postmodernitate, postfeminism, postumanism) a adunat mediumuri și abordări variate din centre culturale ca București, Cluj, Timișoara, sub egida unei critici ce vizează atât limitările unei societăți bazate pe uniformizare și consum, cât și discriminarea (ultragiere, rănire, virusare, atac) pe motive de gen, orientare sexuală sau locație periferică. Problemelor anticipate de curator și artiști, precum cea a propriei lipse de libertate și putere ca actanți ai unei scene dominate de centre de forță instituționale și scheme financiare, cea a intruziunii tehnologice în sfera identității și a autenticității (sinelui, artei), pandemia le-a adăugat un nou layer marcat de înlocuirea atingerii și a comunicării fizice cu interacțiunea la distanță, includerea măștii în pattern-ul feței umane.

În consecință, sondarea identității a fost pusă în relație atât cu tema corpului (fie acesta *docil* după modelul lui Foucault, *fără organe* după Deleuze, ori *bolnav/ carantinat/ închis ermetic într-un sac cu fermoar* conform ecuației pandemice actuale) cât și cu cea a tipurilor de media implicate în procesul de analiză și deconspirare artistică a unei identități. Din poziția sa de reputat critic și istoric de artă, Ileana Pintilie a lansat întrebări relevante precum: ce mai presupun astăzi noțiunile de portret, autoportret, acțiune, cum reușește imaginea tehnică să capteze *aura* și expresivitatea necesară unor astfel de demersuri, cum evoluează relația dintre identitate și autenticitate în *era reproducerii mecanice/tehnologice*? Investigația a chestionat și modul în care într-o epocă a post performance-ului, în care de multe ori artistul renunță la prezența sa efectivă, retrăgându-se într-o reprezentare, arta mai poate funcționa cathartic pentru genuri,

In this traumatic period of insecurity and unbridled mass-media affects, when the COVID 19 pandemic is causing the gradual dissolution of natural communication, the art scene is struggling to survive, to participate in the all-so-necessary process of mediation, of debating current and at the same time painful topics. In this difficult context, the exhibition *Wounded Identity* proved timely, both as a chance to reinvigorate an art scene anesthetized by the pandemic and as a chance to reflect on the way in which we look at, recognize, and (re) construct ourselves.

Launched by the experienced curator Ileana Pintilie, this relevant project of identity questioning in the age of *post* prefixes (postmodernity, postfeminism, posthumanism) has brought together various media and approaches from cultural centers like Bucharest, Cluj, and Timișoara under the umbrella of a critique directed both at the limitations of a society based on uniformization and consumption, as well as at discrimination (assaulting, wounding, infecting, attacking) based on gender, sexual orientation, or peripheral position. The pandemic added a new layer to the problems anticipated by the curator and artists – such as their lack of freedom and power as actors in a scene dominated by institutional power centers and financial schemes, the intrusion of technology in the sphere of identity and authenticity (of the self, of art) – a layer marked by the replacement of touch and physical communication with interaction at a distance and the assimilation of masks into the pattern of the human face.

As a result, the probing of identity was related both to the theme of the body (be it the *docile* body, after Foucault's model, Deleuze's body *without organs*, or the *sick/quarantined/hermetically sealed inside a zipper bag*, as with the current pandemic) and with the types of media involved in the process of analyzing and laying bare identity through art. From her position as a reputed critic and art historian, Ileana Pintilie raised relevant questions like: what do the notions of portrait, self-portrait, and action presuppose today? How does the relation between identity and authenticity evolve in the *age of mechanical/technological reproduction*? Her investigation also questioned how art can still function cathartically for underprivileged genders, subcultures, and communities, in a post-performance age, in which the artist often forgoes their actual presence, retreating into a representation.

Imagine din expoziție: Prim-plan: Adelina Ivan, *Pătratul din stânga, Pătratul din dreapta*, 2020, Full HD 16:9 03'39. Stânga: Adelina Ivan, *Încercuind*, 2020, Full HD 16:9 04'45". Credit foto: Serioja Bocsock pentru Galeria Anca Poterașu.
Exhibition View. Foreground: Adelina Ivan, *Left Square, Right Square*, 2020, Full HD 16:9 03'39". Left side: Adelina Ivan, *Circling*, 2020, Full HD 16:9 04'45". Photo credit: Serioja Bocsock, courtesy of Anca Poterasu Gallery.

subculturi, comunități defavorizate.
Printre cele cinci abordări intermediale incluse în demersul expozițional, cea a Pushei Petrov abordează cel mai explicit problematica subculturilor. Lucrările prezentate la București fac parte, de altfel, dintr-o cercetare artistică mai amplă întreprinsă la Paris în saloanele de coafură africană din zona Gării de Est, în scopul de a explora modul în care părul poate constitui un medium de expresie artistică. Seria de portrete fotografice de mari dimensiuni ale unor împletiturilor capilare africane, *(des)coase*, 2019, revelează părul ca limbaj, medium artistic, amprentă, tabu. Sunt scoase astfel din ascundere conotațiile erotice ale părului feminin în culturile orientale, statutul acestuia de lucru aproape viu, aproape sacru, ce trebuie ascuns, prins, legat, capacitatea acestuia de a fascina și a înspăimânta totodată, de a încapsula un raport de putere asemeni obiectului de cult.
Pentru Pusha Petrov, aparținând ea însăși unei comunități etnice restrânse de bulgari din Banat, centrul de greutate al proiectului rezidă însă în latura sa participativă. După ce părul artistei a fost împletit și transformat într-o arhitectură organică de către artistele africane, Pusha Petrov a inițiat un nou performance colaborativ, în care mai mulți artiști au intervenit alături de ea asupra arhitecturii capilare cu fire colorate. Observăm aici cum gestul de a coase în păr, cu alt fir decât cel negru folosit de regulă pentru a ascunde actul construirii, cât și cel de a coase împreună, fiecare

Among the exhibition's five intermedia approaches, it is Pusha Petrov's that most explicitly tackles the issue of subcultures. Her works exhibited in Bucharest are part of a broader artistic research carried out in Paris in African hair salons around the Gare de l'Est with the aim of exploring the ways in which hair can become a medium of artistic expression. The series of large-scale photographic portraits of African braids, titled *(des) coase / (un)stitch*, 2019, reveal hair as language, artistic medium, mark, taboo. The erotic connotations of women's hair in oriental cultures are thus unconcealed: its status as an almost living, almost sacred thing that needs to be hidden, tied, bound, its capacity to simultaneously fascinate and frighten, to encompass a power relation similar to that of a religious object.
For Pusha Petrov, herself part of an ethnic minority of Bulgarians living in Banat, the project's center of gravity resides in its participative side, in her visits to the hair salons in Paris, where they often attach extensions, and in her conversations with the members of the community. After the artist's hair had been braided and transformed into an organic architecture by the African artists, Pusha Petrov initiated a new collaborative performance, a series of interventions with colored thread in her new hair structure undertaken by her and other artists. We see how the act of stitching hair, with thread of different colors than black, the one often used to conceal the act of production, as the act of sewing together, everyone with their own laws, but in the context of the same

după legi proprii dar în contextul aceleiași platforme de comunicare, pot fi interpretate ca subtile comentarii aduse de-construcției ca metodă artistică cât și modului în care identitatea noastră se construiește în oglindă (vezi Lacan) și în lume (în raport cu o anumită comunitate, valori, istorie).
Acestui proiect intermedial, situat la intersecția fotografiei cu performanceul și practica *body art*, i se alătură instalația sonoră *Chignon Chouchou* (2019), o serie de cocuri împletite în același stil, ce relatează (cu ajutorul unor boxe inserate) mituri urbane construite în jurul podoabelor capilare. (...)
Un prețios comentariu asupra finitudinii oferă la rândul său artista Olivia Mihălțianu în proiectul *Self Portrait as a Drowned Artist and The Portrait Studio* (2020). Titlul deconspiră o reinterpretare a celebrului *La noyade* (1840), autoportretul manifest al lui Hippolyte Bayard, marele pierzător al patentului de inventator al fotografiei în fața celebrului Daguerre, om de știință susținut de Academia Franceză. Într-o inedită încercare de a așeza într-o unică ecuație problema identității și a finitudinii, condiția artistului și modul în care tehnologia influențează practica artistică, Olivia Mihălțianu reia mesajul lui Bayard, care, grație paradoxalului său autoportret ca înecat, reușește să sfideze capriciile sorții și limitările tehnologiei (un portret necesita atunci imobilizarea subiectului și închiderea ochilor), încăpățânându-se să rămână în istoria artei fie și ca întemeietor al fotografiei înscenate.
Combinând o incitantă sinteză media (fotografie, video, sculptură) cu teme predilecte precum autoportretul și jocul de roluri (începând cu expoziția *Femidon*, Galeria Nouă, 2007), raportul fragil dintre natură și tehnologie (vezi intervențiile în natură din grădina Tranzit sau contribuțiile la expozițiile *DPlatform*, 2018), Olivia Mihălțianu livrează un comentariu matur ce conectează portretul cu tehnologia, poziționează practica foto-video pe linia fină dintre estetic și tehnologic. (...) Frumusețea tehnicii, a aparatului și a metodologiei sale de lucru, bazată pe substanțe chimice, erori, reușite, se alătură frumuseții naturale.
Instalația *Self Portrait as a Drowned Artist and The Portrait Studio*, în opinia mea cea mai puternică prezență a demersului expozițional discutat, se distinge prin conturarea unui spațiu în spațiu, prin delimitarea unei felii independente de spațiu-timp. Cu alte cuvinte, artista construiește într-una dintre sălile galeriei o replică a atelierului său din Sofia, în care alături de sculptorul Stoyan Dechev s-a dedicat studiului și înregistrării intermediale a corpului și identității umane, în funcție de perspectivă și lumină. Subtila înțelegere a spațiului o redefinește pe absolventa de Foto-Video drept artist transmedial, ilustrând în același timp diferența dintre simplul fotograf (în cuvintele lui Vilem Flusser *funcționarul aparatului său*) și artistul care lucrează cu fotografia (filmul) sondând limitele imaginii tehnice și interferența sa cu practica tradițională (portret, peisaj). (...)
Cu un pas mai departe pe linia transgresiunii se situează Adriana Jebeleanu, artistă care în 2012 a ales dispariția de pe scena artei dar și a vieții. Povestea acestei identități rănite și anulate este prezentată odată cu explorarea registrului tragicului, al straniului, al informului, al sublimului într-o serie de lucrări cu tentă afectivă, bazate pe contrastul dintre nonculori (alb, negru) și roșul puternic. Caracterul transmedial al acestor acțiuni ce sunt pe rând fotografiate, filmate sau

Pusha Petrov, *(des)coase*, 2019, cu intervenția artistei pe print, Ed. 4+1 AP, 110 x 157cm. Credit foto: Pusha Petrov.
Pusha Petrov, *(des)coase*, 2019, with the artist's intervention on print, Ed. 4+1 AP, 110 x 157cm. Photo credit: Pusha Petrov.

communication platform, can be interpreted as subtle comments on de-construction as an artistic method and the way in which our identity is constructed in the mirror (see Lacan) and in the world (relative to a certain community, history, values).
This intermedia project, situated at the intersection of photography with performance and body art, is complemented by the sound installation *Chignon Chouchou* (2019), a series of buns braided in the same style that speak (with the help of internal speakers) about urban myths built around hair. (...)
A precious commentary on finitude is also offered by artist Olivia Mihălțianu in her project *Self Portrait as a Drowned Artist and The Portrait Studio* (2020). The title reveals a reinterpretation of the famous *La noyade* (1840), the self-portrait manifesto of Hippolyte Bayard, who lost the status of inventor of photography to the famous scientist Daguerre, supported by the French Academy. In an original attempt to bring together the problem of identity and finitude, of the artist's condition and how technology influences art practice, Olivia Mihălțianu picks up the message of Bayard, who, thanks to his paradoxical self-portrait as a drowned man, succeeds in defying the vagaries of fate and the limitations of technology (shooting a portrait back then required the subject's immobility and the closing of the eyes), stubbornly remaining in art history, even if as the founder of staged photography.

Adelina Ivan, *Autoportret*, 2020, cu intervenția artistei pe print, 43 x 63 cm. Credit foto: Adelina Ivan.
Adelina Ivan, *Self Portrait*, 2020, with the artist's intervention on print, 43 x 63 cm. Photo credit: Adelina Ivan.

desfășurate în fața publicului se îmbină cu orientarea anti-artă, revelând o acută criză a reprezentării simțită de artista formată ca pictoriță. Un exemplu în acest sens, *Blind, Deaf, Mute* (2011), în care artista, cu capul acoperit de o cagulă (albă, roșie, neagră), stă în fața unui pian fără a-i atinge clapele, reinterpretează celebrul *4 minute și 33 de secunde* al lui John Cage. (...)
Registrul retragerii este ilustrat atât de performance-ul cu capul acoperit *Orb, surd, mut* cât și de videouri scurte ca *I will forget*, 2009, construit în jurul dihotomiilor aparență-prezență, veșmânt-corp, corp-spirit. Dacă în primul caz soluția pare a fi sondarea interiorității profunde (angoase, dorințe, pulsiuni) în căutarea ultimelor urme ale autenticității, în cel de-al doilea o serie de veșminte albe, agățate în pădure deconspiră lipsa corpului, artista întorcându-se către natura încă liberă, către modelul creației spontane. Registrul acțiunii este implicat atunci când artista se hotărăște să privească spectatorul în ochi, direct în contextul unui performance sau mediat prin intermediul unui video ca *FAST FOOD*, 2008, un protest împotriva lipsei autenticității și ritmului mașinizant al vieții, în care artista îmbrăcată în alb mănâncă petalele unui crin. Chiar și în varianta video, privirea sa pătrunzătoare depășește nivelul optic, înscriindu-se în zona hapticului,

Combining an exciting synthesis of media (photography, video, sculpture) with some of her favorite topics, like the self-portrait and roleplaying (starting with the exhibition *Femidon*, Galeria Nouă, 2007), the fragile relation between nature and technology (see her interventions in nature at the Tranzit garden or her contributions to exhibitions at DPlatform, 2018), Olivia Mihălțianu delivers a mature commentary that relates the portrait to technology, positions photo-video practice on the fine line between aesthetics and technology. (...) The beauty of the technique, of the camera and its working methodology, based on chemicals, errors, and achievements, complements natural beauty.
The installation *Self Portrait as a Drowned Artist and The Portrait Studio*, in my opinion the strongest presence in the show, is remarkable in that it outlines a space within space, delimiting an independent slice of space-time. In other words, the artist constructs, in one of the gallery's rooms, a replica of her studio in Sofia, in which, together with sculptor Stoyan Dechev, she devoted herself to the intermedial recording of the human body and identity, relative to perspective and lighting. Her subtle understanding of space defines Mihălțianu, who studied photography and video, as a transmedia artist, simultaneously illustrating the difference between

Vedere din expoziție. Olivia Mihălțianu, *Autoportret ca artist înecat și Portret de atelier*, 2020, instalație.
Credit foto: Serioja Bocsock, prin amabilitatea Galeriei Anca Poterașu.
Exhibition View. Olivia Mihălțianu, *Self Portrait as a Drowned Artist and The Portrait Studio*, 2020, installation.
Photo credit: Serioja Bocsock, courtesy of Anca Poterașu Gallery.

a privirii care atinge (*the gaze*), care neliniștește publicul îndemnându-l la acțiune.
Videouri ca *Totally Love* (2011), în care un lichid sângeriu se revarsă continuu peste marginile unei căni, invocă legătura dintre autenticitate și angoasă, actul ieșirii din sine, actul vărsării din corp, al topirii contururilor dureroase care ne separă iremediabil de celălalt, act ce devine posibil (după cum ne avertizează Georges Bataille) numai în erotism sau în moarte. Depășirea lumii conformismului, a vidului identitar, a mașinizării trăirii, a șablonizării artei determină astfel angrenarea artistei într-un proces transgresiv de sondare a limitelor psihologice, a frontierelor conștiinței, readucând în discuție definiția artistului modern dată de Susan Sontag ca *broker al nebuniei*. În acest sens, trebuie să acceptăm că practica artistică cu miză cathartică, actul performativ dus până la capăt, până la depășirea limitelor fizice, corporale, recuperează perimetrul sacrului dar în același timp se dovedește riscantă pentru artist ca persoană. În cazul Adrianei Jebeleanu, prețul plătit pentru autenticitatea ultimă, pentru experimentarea ieșirii din sine, pentru trăirea acută a limitei, care în opinia lui Bataille solicită „aprobarea vieții până și în moarte", va fi trecerea dincolo.
Un demers înrudit, înscris pe aceeași traiectorie a finitudinii și transgresivității este cel al artistului clujean Alex Miruțiu, care în cele două lucrări expuse la București testează limitele corpului și ale identității de gen și orientării sexuale. În *Feeding the horses of all heroes*, 2010, performance înregistrat la Accademia di Romania din Roma, instituție conservatoare, artistul se lansează într-un exercițiu cathartic al căderii și recuperării. Travestit într-un model de modă, obiect predefinit al admirației, și înarmat cu recuzita corespunzătoare (pantofi cu toc înalt, ținute senzuale, expresie absentă, de nepătruns), el parcurge recurent

mere photographer (in Vilem Flusser's terms, the mere *functionary of their apparatus*) and the artist working with photography (film), probing the limits of the technical image and its interference with traditional practice (portrait, landscape). (...)
One step further down the path of transgression is Adriana Jebeleanu, an artist who in 2012 chose to exit the art scene – and life, too. The story of this wounded and nullified identity is presented by exploring the register of the tragic, the strange, the unformed, and the sublime in a series of works with affective notes based on the contrast between noncolors (white, black) and a strong red. The transmedial character of these actions, which are photographed, filmed, or performed in front of an audience, combines with an anti-art orientation, revealing an acute crisis of representation felt by the artist, who had a background in painting. One example in this sense, *Blind, Deaf, Mute* (2011), in which the artist sits in front of a piano without touching its keys, a (white, red, black) hood over her head, is a reinterpretation of John Cage's famous *4'33''*. (...)
The register of retreat is illustrated both by the performance *Blind, Deaf, Mute* and by short videos like *I will forget*, 2009, built around the dichotomies of appearance-presence, clothing-body, body-spirit. If in the first case the solution seems to be probing one's deep interiority (one's fears, desires, drives) in search of the last traces of authenticity, in the second case a series of white garments hung in the forest reveal the lack of a body, the artist returning to a still-free nature, to the model of spontaneous creation. The action's register is implied when the artist decides to look the viewer in the eye, directly in the context of a performance or mediated through a video like *FAST FOOD*, 2008, a protest against the lack of authenticity and the machinic rhythm of life, in which the artist, dressed in white, eats the petals of

Adriana Jebeleanu, *FAST FOOD*, 2008, 03', imagine din video.
Prin amabilitatea Galeriei Anca Poterașu.
Adriana Jebeleanu, *FAST FOOD*, 2008, 03', video still.
Courtesy of Anca Poterașu Gallery.

un *catwalk* sub privirea atentă a publicului. Chiar dacă pentru o scurtă perioadă el pare a se conforma identității de vedetă specializată în trăire aparentă, artistul rupe parcurgerea ritmică printr-o neașteptată cădere (gest marcat sonor cu un dramatic zgomot metalic, dizarmonic) care apoi se va repeta ritmic. Acest ritual al *căderii* (coordonată existențială asociată de filosofi cu pierderea sinelui autentic în favoarea unor trăsături impersonale: ce *se spune*, *se crede*, *se poartă*) pare a invoca nu doar condiția artistului și instituția fashion-ului, ci întreaga *societate a spectacolului* (Guy Debord) în care astăzi ne trezim angrenați ca dispozitive, corpuri docile, organe, spectatori anesteziați și izolați, identități prefabricate.
Contrastul dintre cădere și recuperare readuce în discuție cercetările lui Mirutziu asupra luptei scriitoarei Iris Murdoch cu pierderea memoriei și maladia Alzheimer, confirmând abilitatea artistului de a scoate din ascundere finitudinea umană, limitele corpului, voinței, limbajului, anduranței, de a recupera frumusețea și eroismul ce inevitabil se ascund în eroare, în fragilitatea umană. Același contrast revelează un nou tip de tensiune, tensiunea ființei umane între verticalitate și orizontalitate. În acest sens Mirutziu aderă după modelul lui Bataille și Rosalind Kraus la o estetică a informului, a materialismului de bază, o estetică de recuperare a corpului și a fluidelor sale. Scopul acesteia este depășirea idealismului și a pudibonderiei, orizontalizarea, acceptarea faptului că deși capetele noastre se îndreaptă către cer, legătura noastră cu pământul, cu orizontala, rămâne esențială. (...)
Adelina Ivan se remarcă în contextul unei serii de acțiuni minimaliste, recente (2020), ce intră într-un dialog relevant cu comentariul despre păr și feminitate al Pushei Petrov, cu analizele dedicate corpului și finitudinii de către ceilalți artiști. În opinia

a lily. Even in the video version, her piercing gaze goes beyond the optic level and into the haptic, the gaze that touches, that unsettles the audience, driving them to action.
Videos like *Totally Love* (2011), in which a blood-like liquid overflows from a cup, invoke the link between authenticity and angst, the act of self-abandonment, the act of flowing out of the body, the painful outlines severing us from the other now melting, an act that becomes possible (as Georges Bataille warns) only in eroticism or death. Overcoming the world of conformism, of identity void, the mechanization of life, the conventionalization of art, determines the artist's engagement in a transgressive project of probing the limits of human psychology, of the frontiers of knowledge, bringing back into discussion Susan Sontag's definition of the modern artist as a *broker in madness*. In this sense, we must accept that art practice that has a cathartic aim, the performative act taken to its end, overstepping physical, corporeal limits, recovers the site of the sacred, but also proves risky for the artist as a person. In Adriana Jebeleanu's case, the price paid for ultimate authenticity, for the experience of self-abandonment, for the acute experience of the limit, which, in Bataille's opinion, seeks "the approval of life unto death," was passing away.
Cluj-based artist Alex Mirutziu showcases a similar process, on the same trajectory of finitude and transgression. In his two works exhibited in Bucharest, he tests the limits of the body, gender identity, and sexual orientation. In *Feeding the horses of all heroes*, 2010, a performance recorded at the Accademia di Romania in Rome, a conservative institution, the artist engages in a cathartic exercise of fall and recovery. Crossdressing as a model, a predefined object of admiration, and armed with the proper attire (high heels, provocative clothing, absent, inscrutable gaze), he walks down a catwalk under the audience's attentive gaze. Even though, for a short time, he seems to conform to the identity of a celebrity specialized in apparent living, Mirutziu breaks the rhythmic walk through an unexpected fall (with a dramatic, dissonant, metallic sound), which then repeats rhythmically. This ritual of *falling* (the existential coordinate philosophers associate with the loss of the authentic self in favor of impersonal qualities: what *people say*, *think*, *wear*) seems to invoke not just the artist's condition and the fashion industry, but the entire *society of the spectacle* (Guy Debord) in which we find ourselves today hooked up as devices, docile bodies, organs, anesthetized and isolated spectators, premanufactured identities.
The contrast between fall and recovery brings into discussion Mirutziu's research on the struggle of writer Iris Murdoch with memory loss and Alzheimer's, confirming the artist's ability to unconceal human finitude, the limits of the body, the will, language, endurance, of recovering the beauty and heroism that are inevitably concealed in error, in human frailty. This same contrast reveals a new kind of tension, the human being's tension between verticality and horizontality. In this sense, Mirutziu adheres, like Bataille and Rosalind Kraus, to an aesthetics of the unformed, of basic materialism, an aesthetics of recovering the body and its fluids. Its goal is to overcome idealism and prudishness, to become horizontal, accept the fact that even though our heads point to the sky, our link to the earth, to the horizontal, remains essential. (...)

curatoarei, aceste acțiuni se înscriu într-o specie a post-performance-ului: distant, înregistrat, realizat pentru ochiul camerei de filmat, un performance din care artista face parte ca o componentă abstractă.
În *Hello Vera*, o cercetare pe tema feminității fragile, imperfecte în fața modelelor invincibile din reclame, artista se privește în oglindă pieptănându-și părul. Gesturile sale ritmice aduc în discuție atât statutul de obiect erotic al femeii cât și fenomenul extins al mecanizării vieții cotidiene și al prefabricării identității. Abordarea nu angajează un registru afectiv, expresionist, ci mai curând unul conceptual la intersecția dintre poezie și teoremă (vezi filmele lui Pasolini și investigația poetică a spațiului a lui Georges Perec). Corpul devine la rândul său un concept, un construct virtual. Perierea părului, așezarea și ridicarea de pe pat, trasarea unor linii pe perete sunt transformate pe rând în geometrii artistice care acționează după principiul repetiției, în gesturi rituale de exorcizare a materiei, a visceralului, de anulare a tensiunilor unei lumi nesigure și alienante.
Left square, right square prezintă încastrarea corpului artistei în două structuri paralelipipedice. Dedublarea este doar aparent simetrică, corpul reușind să evadeze din conturul geometric doar într-una dintre cele două ferestre. (...) Critica rentabilizării și a matematizării spațiului, a reducerii formelor naturale (neregulate, circulare) la linia dreaptă, este continuată în *Circling*, un performance ritualic în care artista se așează și apoi se învârte în jurul unui pat. Imaginea este însoțită de o a doua fereastră cu comentarii textuale despre spațiu și limbajul liniilor (drepte, circulare, organice). Reprezentarea obstinată a patului reiterează poeticele comentarii despre spațiul afectiv din *Specii ale spațiului* de același Perec: *Patul este spațiul individual prin excelență, spațiul elementar al corpului*.
Arta scoate astfel din ascundere o interpretare a dureroasei izolări a individului contemporan în perimetrul dreptunghiular al patului, camerei, locuinței, orașului. Dacă noi suntem corp iar corpul nostru nu poate fi separat de lume prin gestul simplist al decupării (*înăuntru* separat de epidermă de un *înafară*), dacă, dimpotrivă, corpul nostru reprezintă extensia până la care ne putem deplasa, cunoaște, atinge, atunci orice act de separare/izolare constituie o amputare a corpului. În acest sens, proiectul curatoriat de Ileana Pintilie constituie un exercițiu fenomenologic ce confirmă în limbajul alternativ al imaginii faptul că *a fi* nu are sens decât ca *a fi în lume*, că omul nu poate exista fără corp, corp a cărui izolare (pandemică) este conectată strâns de mutilarea identitățiii.

Adelina Ivan stands out in the context of a series of recent (2020) minimalist actions that enter into a relevant dialogue with Pusha Petrov's commentary on hair and femininity and with the other artists' analyses of bodies and finitude. In the curator's opinion, these actions fit into a category of post-performance: distant, recorded, performed for the eye of the camera, a performance in which the artist is an abstract part.
In *Hello Vera*, an investigation into fragile femininity, imperfect when compared to the invincible models in advertisements, the artist looks at herself in the mirror combing her hair. Her rhythmic gestures bring up both women's status as erotic object as well as the extensive mechanization of daily life and the prefabrication of identity. Her approach does not engage an affective, expressionist register, but rather a conceptual one at the intersection between poetry and theorem (see Pasolini's films and Georges Perec's poetic investigations into space). The body in turn becomes a concept, a virtual construct. Brushing hair, lying down on and getting up from the bed, tracing lines on the wall, these actions are transformed one by one into artistic geometries that function by the principle of repetition, into ritualistic gestures of exorcising matter, the visceral, of dispelling the tensions of an insecure and alienated world.
Left square, right square shows the confinement of the artist's body into two rectangular structures. The doubling is only apparently symmetrical, as the body manages to escape from the geometric outline in just one of the two windows. (...) A critique of the capitalization and mathematization of space, of reducing its natural forms (irregular, circular) to the straight line, is continued in *Circling*, a ritualistic performance in which the artist sits down and then turns on a bed. The image is accompanied by a second window with commentary texts around space and the language of lines (straight, circular, organic). The obstinate representation of the bed reiterates Perec's poetic comments on affective space in *Species of Spaces*: "The bed is thus the individual space *par excellence*, the elementary space of the body."
This is how art unconceals an interpretation of the contemporary individual's painful isolation within the rectangular perimeter of the bed, the room, the home, and the city. If we are bodies, and our bodies cannot be separated from the world through the simple gesture of division (the *inside* separated by the skin from an *outside*), if, on the contrary, our bodies represent the extent to which we can move, know, and touch, then any act of separation/isolation represents an amputation of the body. In this sense, the project curated by Ileana Pintilie represents a phenomenological exercise that confirms, in the alternative language of the image, that *being* means nothing outside of *being in the world*, that humans cannot exist without their bodies, whose (pandemic) isolation is tightly linked with the marring of identity.

Translated by Rareș Grozea

► Alex Mirutziu, *Fapte pentru un trai*, 2018, Chromogenic print, 100 x 70 cm. Credit foto: Alex Mirutziu.
Alex Mirutziu, *Doings for a Living*, 2018, Chromogenic print, 100 x 70 cm. Photo credit: Alex Mirutziu.

BORED HOLE
ACCIDENT

DE ZIUA LUI BRÂNCUȘI, O EXPOZIȚIE DE SCANDAL SAU CUM DEVINE ARTA ARMĂ POLITICĂ FĂRĂ VOIA SA.

A SCANDALOUS EXHIBITION ON BRÂNCUȘI'S BIRTHDAY, OR HOW ART UNWILLINGLY BECOMES A POLITICAL WEAPON.

Text: Călin Stegerean

DINCOLO DE CANON. NOUA SCULPTURĂ AZI.
Artiști: Alin Caracaș, Mihaela Eftimie, Emil Cristian Ghiță, Radu Panait, Daniel Petria, Adrian Piorescu, Alexandru Ranga, Maria Răducanu, Ștefan Siminic, Teodor Siminic, Irina Tănase, Adriana Untilov, Matei Ulmeanu, Florin Zhu
Curatori: Călin Stegerean & Reka Csapo Dup
Primăria Sectorului 1 București
19.02. - 21.03.2021

Expoziția „Dincolo de canon. Noua sculptură azi", produsă în totalitate prin demersurile și resursele financiare ale Uniunii Artiștilor Plastici, a devenit celebră, fapt ce nu are precedent în România, cu două zile înainte de deschiderea ei în holul de onoare al Primăriei Sectorului 1 din București. O mulțime de personalități culturale de la Teodor Baconschi la Mircea Vasilescu și Stelian Tănase, șefi de partide ca Marcel Ciolacu (PSD), George Simion (AUR), Dan Barna (USRPLUS) dar și vedete media ca Lucian Mândruță sau Dana Budeanu au intrat într-o dispută care a înfierbântat mass-media și internetul în toată țara, și când spun asta aș putea da exemple nu numai din marile orașe dar și din Moreni sau Chiajna.
Așa cum rezultă din materialele apărute în unele publicații, acest lucru nu s-a întâmplat din motive artistice ci ca urmare a unei acțiuni mediatice îndreptate către noul primar al sectorului 1 din București, doamna Clotilde Armand, care a aprobat deschiderea expoziției în holul primăriei din bulevardul Banu Manta. Astfel, fotografii realizate fără permisiune ale lucrărilor pregătite aici pentru panotare au fost preluate de agenția de presă DC News și, însoțite de explicații care ar putea fi considerate fanteziste dacă nu ar fi de-a dreptul odioase, au fost difuzate online. Titlul articolului publicat aici, „Drăcoaice fără sutien la primăria condusă de Clotilde Armand", a fost preluat fără discernământ de trusturile media și publicațiile online din România și a devenit viral în doar câteva ore. În aceeași seară, aflat la o emisiune de televiziune, președintele celui mai important partid de opoziție a comentat fotografiile respective într-o manieră ce pare extrasă din repertoriul practicilor medievale: „Românul intră în acel hol, își face cruce și pleacă [...]".
Toate referirile la lucrări și miile de comentarii produse în rețelele de socializare în următoarele două zile s-au făcut fără ca autorii acestora să vadă expoziția deoarece aceasta s-a deschis doar în data de 19 februarie, fiind organizată cu prilejul Zilei Naționale Brâncuși.
Evident, nu putem ști cu certitudine dacă acest bruiaj mediatic ar mai fi avut loc dacă mijloacele media în cauză ar fi ținut cont de comunicatul de presă transmis de organizatori sau dacă, așa cum pare, doar faptul că

The exhibition *Dincolo de canon. Noua sculptură azi* [*Beyond the Canon. New Sculpture Today*], produced exclusively through the efforts and financial resources of the Visual Artists' Union, has become famous – something unprecedented in Romania – two days before its opening in the great hall of the Sector 1 City Hall in Bucharest. Many cultural personalities from Teodor Baconschi to Mircea Vasilescu and Stelian Tănase, party leaders like Marcel Ciolacu (PSD), George Simion (AUR), and Dan Barna (USR-PLUS), but also celebrities like Lucian Mândruță or Dana Budeanu engaged in a dispute that lit up the media and the internet throughout the country, and I can give examples not just from the big cities, but also from small ones like Moreni and Chiajna.
As it results from the articles published in some publications, this did not happen for artistic reasons but as a result of a media action aimed against the new mayor of Sector 1 in Bucharest, Mrs. Clotilde Armand, who approved the opening of the exhibition in the hall of the city hall on Banu Manta Boulevard. Thus, photos taken without permission of the works prepared here for display were taken over by the DC News agency and, accompanied by explanations that could be considered fanciful if not really odious, were published online. The title of the article published here, "She-devils without a bra at the City Hall led by Clotilde Armand," was taken indiscriminately by media trusts and online publications in Romania and went viral in just a few hours. That same evening, on a television show, the president of the most important opposition party commented on the photos in a way that seems to be taken from the repertoire of medieval practices: "The Romanian enters that hall, makes his cross and leaves [...]".
All references to the works and the thousands of comments in social media generated in the following two days were made without anyone actually seeing the exhibition, as it was only opened on February 19, on Constantin Brâncuși Day.
Obviously, we cannot know for sure if this media jamming would have taken place if the media in question had taken into account the press release sent by the organizers or if, as it seems, only the fact that the exhibition took place in the city hall "usurped"

Daniel Petria, *Ametist*, metal modelat și sudat, 60 x 40 x 25 cm, 2020.
Credit foto: Sergiu Chihaia.
Daniel Petria, *Amethyst*, modeled and welded metal, 60 x 40 x 25 cm, 2020.
Photo credit: Sergiu Chihaia.

expoziția avea loc în primăria „uzurpată" fostului primar de candidatul USR-PLUS Clotilde Armand, era un motiv suficient pentru demonizarea mediatică a expoziției.
Aparenta și jucata stupoare a celui care a șterpelit primele imagini din expoziție n-ar fi avut obiect dacă, cu adevărat surprins de cele văzute, ar fi cerut explicații echipei proiectului care se afla atunci acolo. Ar fi aflat care era sensul acelei expoziții și faptul că fiecare lucrare urma să aibă o etichetă explicativă, unde, alături de numele artistului și titlul lucrării, am conceput un text al cărui sens era să faciliteze înțelegerea mesajului operei de artă.
Spre exemplu, una dintre lucrările fotografiate care a bătut recorduri de vizualizări, realizată de Radu Panait „este dedicată ultimului rinocer alb care a fost ucis exact în ziua în care un robot a fost declarat cetățean. Un fapt elocvent pentru ascensiunea tehnologiei în dauna naturii amenințată cu distrugerea. Este în același timp un avertisment pentru ceea ce înseamnă joaca omului de-a Dumnezeu, capabilă să creeze monștri, ființe mutilate, să distrugă spiritualitatea prin tehnologie".
Altă „drăcoaică" incriminată și „distribuită" pe rețelele de socializare a fost „Sirena" realizată de Irina Tănase. Lucrările ei sunt inspirate de lumea acvatică iar sirena n-are nimic cu Satana, așa cum au lansat detractorii expoziției, ci evocă „capacitatea de a ispiti fie prin frumusețe fizică, fie prin exercitarea seducției ce vine din farmecele personale. Aceasta devine un simbol al tentațiilor ce ajung să împiedice evoluția spiritului uman prin vrajă și înșelăciune".
Dar ambalajul în care au fost livrate primele informații despre expoziție, în pofida realității, aveau sensul să creeze o opinie ultragiată a ceea ce reprezintă, după cum s-a văzut, o importantă componentă a societății noastre actuale: persistența în practici oculte și superstiții, o mistică atavică ce nu are decât vagi legături cu apartenența la biserica creștină. De altfel, la o săptămână de la deschidere, în expoziție au descins două persoane legate de aceeași grupare politică care a declanșat scandalul și care au simulat

from the former mayor by the USR-PLUS candidate Clotilde Armand was a sufficient reason for the media demonization of the exhibition.
The apparent and feign shock of the person who nicked the first exhibition images would have disappeared if, legitimately surprised by what he had seen, he would have only asked the project team about it, as they were there at the time. He would have found out what the meaning of the exhibition was and the fact that each work would have been accompanied by an explanatory label, where, together with the artist's name and the work's title, we would have added a text to facilitate the understanding of the artwork's message.
For example, one of the photographed works that was viewed a record number of times, made by Radu Panait, "is dedicated to the last white rhino, who was killed on the same day that a robot was declared a citizen. A telling fact about the rise of technology to the detriment of nature, which is threatened with destruction. It is, at the same time, a warning about what it means for humans to play god, able to create monsters, mutilated beings, to destroy spirituality through technology."
Another "she-devil" that was denounced and "shared" on social media was Irina Tănase's *Siren*. Her works are inspired by the world of the seas, and her siren has nothing to do with Satan, as the exhibition's detractors claim, instead evoking "the ability to tempt either through physical beauty or through the seduction of one's own charms. She [the siren] becomes a symbol of temptations that stifle the evolution of the human spirit through enchantment and deception."
But the way early information about the exhibition was packaged, flying in the face of reality, was meant to spark an outrage stemming, as we have seen, from an important element of our current society: the persistent belief in occult practices and superstition, an atavistic mysticism that only has tenuous ties to the Christian Church. And one week after the opening, two people connected to the same political group that triggered

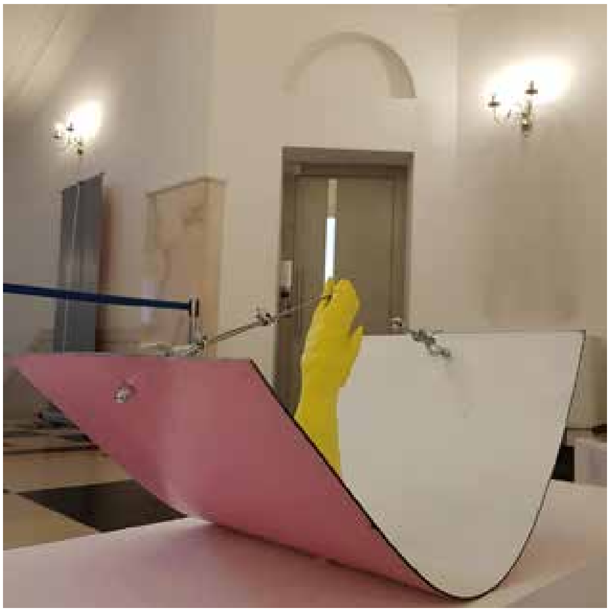
Irina Tănase, *Sirena I*, rășină, 200 x 70 x 60 cm, 2019. Credit foto: Sergiu Chihaia.
Irina Tănase, *Mermaid I*, resin, 200 x 70 x 60 cm, 2019. Photo credit: Sergiu Chihaia.

un ritual de exorcizare cu ceea ce au pretins că ar fi apă sfințită și mir, cu care au stropit și uns lucrările expuse. Totul condimentat cu comentarii vulgaro-obscene, înregistrate video de o echipă a unei televiziuni de casă a aceleiași grupări politice și postat apoi pe Youtube. Evident, sensul acestor acțiuni a fost crearea unei opinii negative îndreptate împotriva noului primar al sectorului 1 din partea populației pe care mizează electoral opoziția politică, respectiv de sorginte rurală, conservatoare, cu lacune în educație. Surprinzătoare este însă rata de contaminare a celorlalte medii sociale, inclusiv cele cu un apreciabil nivel de cultură, spre exemplu sub aspectul oportunității expunerii nudității într-o instituție publică.
Aceasta poate fi încă un simptom al unei societăți restante la sincronizarea cu valorile modernității, pradă recrudescenței misticii, care a subscris trecând direct în epoca internetului practicilor de presiune politică exercitată prin mijloacele de comunicare media și on-line.
O simplă parcurgere a textului comunicatului de presă ar fi dezamorsat întreaga „conspirație demonică”. Titlul expoziției „Dincolo de canon. Noua sculptură azi” a fost ales în consonanță cu conceptul său: „Pe lângă nevoia de a crea oportunități de afirmare a tinerei generații de sculptori această expoziție își propune să aducă în atenția publicului cele mai noi modalități de expresie specifice tinerilor artiști. Fie că e vorba de folosirea unor noi materiale cum este rășina sintetică sau țesăturile textile, fie că materialele clasice cum sunt metalul sau marmura sunt investite cu noi virtuți, sculpturile afirmă un vocabular plastic inovator care este chemat să slujească unor conținuturi noi, exprimând epoca pe care o trăim.”
Artiștii expozanți sunt absolvenți ai Universității Naționale de Arte București, majoritatea membri ai Uniunii Artiștilor Plastici și nu „anarhiști pe steroizi”

În spate: Radu Tudor Panait, *Emoții ieftine*, rășină vopsită și patinată cu armătură metalică, 150 x 70 x 60 cm, 2019. Credit foto: Sergiu Chihaia.
În față: Irina Tănase, *Sirena II*, rășină, metal, sticlă, 240 x 130 x 100 cm, 2021.

Back: Radu Tudor Panait, *Cheap thrills*, painted and patinated resin with metal reinforcement, 150 x 70 x 60 cm, 2019. Photo credit: Sergiu Chihaia.
In front: Irina Tănase, *Mermaid II*, resin, metal, glass, 240 x 130 x 100 cm, 2021.

Emil Cristian Ghiță, *Obișnuiam să fiu în viață I*, tehnica mixtă, 50 x 40 x 40 cm, 2019. Credit foto: Sergiu Chihaia.
Emil Cristian Ghiță, *I used to be alive I*, mixed media, 50 x 40 x 40 cm, 2019. Photo credit: Sergiu Chihaia.



the scandal came and acted out an exorcism with what they claimed was holy water and myrrh, with which they sprinkled and anointed the works. All of this punctuated by obscene comments, captured on video by a television crew belonging to one of their loyal media companies and then posted on Youtube.
Of course, the purpose of these actions was to create a negative opinion about the current mayor of Sector 1 in the population segment that the party in question relies on, that is, the rural, conservative one with gaps in their education. What is surprising is the rate of contamination of other social milieus, including those of a reasonable level of culture, for instance because of the exhibition of nudity in a public institution.
This is perhaps another symptom of a society fallen behind with the values of modernity, prey to recrudescence of mysticism, but which, passing straight into the internet age, has also submitted to political pressure transmitted through media and online communication channels.
A simple reading of the exhibition’s press release would have cleared any suspicions of a “demonic conspiracy.” The exhibition’s title *Beyond the Canon. New Sculpture Today* was chosen in relation to its concept: “Besides the need to create opportunities for the young generations of sculptors to affirm themselves, this exhibition aims to bring to the public’s attention the newest means of expression used by young artists. Whether using new materials, like synthetic resin or textile, or investing classical materials like metal or marble with new virtues, these sculptors assert an innovative sculptural vocabulary in the service of new contents, expressing the age we live in.”

așa cum i-a calificat unul dintre vicepreședinții unui partid recent intrat în Parlament. Numele lor sunt Alin Caracaș (n. 1983), Mihaela Eftimie (n. 1995), Emil Cristian Ghiță (n. 1987), Radu Panait (n. 1985), Daniel Petria (n. 1997), Adrian Piorescu (n. 1997), Alexandru Ranga (n.1995), Maria Răducanu (n. 1988), Ștefan Siminic (n. 1994), Teodor Siminic (n. 1990), Irina Tănase (n. 1998), Adriana Untilov (n. 1983), Matei Ulmeanu (n. 1988), Florin Zhu (n. 1997). După cum se poate observa unii nu au împlinit încă 25 de ani și pentru cei mai mulți era prima participare la o expoziție colectivă. În nici un caz acest lucru nu justifică o altă atitudine care s-a manifestat, opusă celei violente dar la fel de pernicioasă, cea condescendentă, rezultată dintr-o altă dezinformare: că expozanții ar fi studenți și că acest statut i-ar exonera de responsabilitatea de a avea, nu-i așa, lucrări decente.
Concepută pentru a fi deschisă de Ziua Națională Constantin Brâncuși pentru un plus de vizibilitate, dorită și prin expunerea în cadrul unei instituții frecventate de bucureșteni expoziția a dobândit o imensă notorietate, neproiectată, neanticipată și în ultimă instanță nedorită prin denaturarea adevăratului său sens și implicit al lucrărilor care o compun. Proiectul nostru îl avea pe sculptorul născut la Hobița ca exemplu magistral al angajamentului pe o cale aflată dincolo de canoanele sculpturii, la o vârstă apropiată artiștilor noștri, care l-a făcut cel mai mare sculptor al modernității.
Opera sa a fost și ea ținta mai multor atacuri și procese. De aceea, chiar și lui, cred, această expoziție despre care a vorbit o țară întreagă fără ca ea să fie deschisă și, mai ales, fără ca cei mai mulți să o vadă, i-ar fi plăcut tocmai din acest motiv.

Radu Tudor Panait, *Acasă*, rășină transparentă, lemn ars, metal, 210 x 60 x 50 cm, 2019. Credit foto: Sergiu Chihaia.
Radu Tudor Panait, *Home*, transparent resin, burnt wood, metal, 210 x 60 x 50 cm, 2019. Photo credit: Sergiu Chihaia.

Mihaela Eftimie, *Ascension / Eskalation*, instalație - tehnică mixtă, lemn, ipsos, paie de plastic, cuie, cabluri, bețișoare de frigărui, 80 x 66 x 66 cm, 2019. Credit foto: Sergiu Chihaia.
Mihaela Eftimie, *Ascension / Eskalation*, installation - mixed media, wood, plaster, plastic straw, nails, cables, skewer sticks, 80 x 66 x 66 cm, 2019. Photo credit: Sergiu Chihaia.

The exhibited artists are graduates of the National University of Arts in Bucharest, most are members of the Visual Artists' Union and not "anarchists on steroids," as one of the vice-presidents of a party recently admitted in Parliament. Their names are Alin Caracaș (b. 1983), Mihaela Eftimie (b. 1995), Emil Cristian Ghiță (b. 1987), Radu Panait (b. 1985), Daniel Petria (b. 1997), Adrian Piorescu (b. 1997), Alexandru Ranga (b. 1995), Maria Răducanu (b. 1988), Ștefan Siminic (b. 1994), Teodor Siminic (b. 1990), Irina Tănase (b. 1998), Adriana Untilov (b. 1983), Matei Ulmeanu (b. 1988), Florin Zhu (b. 1997).
As we can see, some of them are under 25, and for most this was their first participation in a group show. This does not justify a different attitude, opposed to the violent one but just as pernicious, a condescending one born from another piece of misinformation: that the exhibited artists are students and therefore free from the responsibility of making decent works.
Scheduled to be opened on Constantin Brâncuși Day for extra visibility, which is also why it was organized in an institution visited by locals, the exhibition gained a great, unexpected, and ultimately undesirable notoriety through a distortion of the exhibition's true meaning and of that of the works that comprise it. Our project took Brâncuși as the paragon follower of a path beyond the canons of sculpture, at an age close to our artists, which made him the greatest sculptor of modernity.
His work was also the target of attacks and trials. That is precisely why I think that he would have liked this exhibition which the whole country was talking about without it even being open and, especially, without most people actually seeing it.

Translated by Rareș Grozea

Prima generație a studenților de la Facultatea de Arte din Timișoara, 1990. Credit foto: Eugenia Banciu. Prin amabilitatea Facultății de Arte și Design Timișoara.
The first generation of students at the Faculty of Arts in Timișoara, 1990. Photo credit: Eugenia Banciu. Courtesy of the Faculty of Arts and Design Timisoara.

FACULTATEA DE ARTE ȘI DESIGN DIN TIMIȘOARA LA 30 DE ANI DE LA REÎNFIINȚARE

TIMIȘOARA FACULTY OF ARTS AND DESIGN 30 YEARS AFTER ITS REESTABLISHMENT

Discuție moderată de lect.univ.dr. Maria Orosan-Telea, cu participarea decanului prof.univ.dr. Camil Mihăescu și a cadrelor didactice prof.univ.dr. Ileana Pintilie, prof.univ.dr. Adriana Lucaciu și prof.univ.dr. Dana Constantin

Discussion moderated by Lecturer Professor, Maria Orosan-Telea, Ph.D., with Professor Camil Mihăescu, Ph.D., dean of students, and faculty members Professor Ileana Pintilie, Ph.D., Professor Adriana Lucaciu, Ph.D., and Professor Dana Constantin, Ph.D.

Învățământul artistic academic s-a reluat la Timișoara în anul 1990, după o perioadă de întrerupere de peste un deceniu. Între 1933 și 1942 a funcționat aici Școala de Arte Frumoase, după mutarea acesteia de la Cluj împreună cu o parte dintre profesori. În 1960, s-a înființat Facultatea de Arte Plastice în cadrul Institutului Pedagogic, aceasta încheindu-și activitatea în 1979, într-o perioadă de restructurare a învățământului vocațional, impusă de regimul comunist. Din 1990, Facultatea de Arte și Design din cadrul Universității de Vest a avut o activitate neîntreruptă și o dezvoltare constantă, prin înființarea de noi specializări și prin perfecționarea continuă a procesului de învățare. Istoria sa coincide cu istoria postcomunistă a României, fiind astfel paradigmatică pentru modul în care învățământul

Academic art training was reestablished in Timișoara in 1990, after being suspended for over a decade. The Fine Arts School (Școala de Arte Frumoase) operated here after its move from Cluj, together with part of the original faculty, between 1933 and 1942. The Fine Arts University (Facultatea de Arte Plastice) was established in 1960 within the Pedagogical Institute (Institutului Pedagogic). The institution was closed in 1979 during a time of reform regarding vocational education by the Communist regime. Since 1990, the Faculty of Arts and Design within the West University has had a ceaseless activity, experiencing constant growth through the implementation of new specialties and constantly perfecting its pedagogical approach. Its history mirrors Romania's own post-communist evolution, a blueprint

superior vocațional și-a construit bazele în anii incerți ai tranziției, dar și pentru felul cum și-a consolidat statutul în decursul anilor 2000 în relație cu instituțiile similare de la București, Cluj și Iași și cu partenerii internaționali.
În perioada noiembrie-decembrie 2020 au avut loc la Timișoara o serie de evenimente care au marcat cei 30 de ani de existență a instituției. O bogată selecție de lucrări aparținând cadrelor didactice și alumnilor a fost prezentată în trei spații expoziționale ample, dar și în mediul online.

for the way in which academic vocational education consolidated during the uncertain transition period, as well as its integration during the 2000s in the larger network of analogous institutions in București, Cluj, Iași, and abroad.
In November and December 2020, a series of events marking the 30 years of the institution took place in Timișoara. A large selection of works from both the faculty members and alumni were shown in three large exhibition spaces, as well as online.

Atelierul de pictură, Facultatea de Arte din Timișoara, cca. 1990-1996. Prin amabilitatea Facultății de Arte și Design Timișoara.
Painting studio, Faculty of Arts from Timișoara, approx. 1990-1996. Courtesy of the Faculty of Arts and Design Timisoara.

Atelierul de textile-tapiserie, Facultatea de Arte din Timișoara, cca. 1990-1996. Prin amabilitatea Facultății de Arte și Design Timișoara
The textile-tapestry studio, Faculty of Arts from Timișoara, approx. 1990-1996. Courtesy of the Faculty of Arts and Design Timisoara

Maria Orosan-Telea: La finele anului trecut, Facultatea de Arte și Design din Timișoara a sărbătorit 30 de ani de la reînființare printr-o serie de expoziții dedicate cadrelor didactice și absolvenților. Cum s-au structurat aceste evenimente? Care au fost intențiile inițiale și ce anume s-a putut realiza, având în vedere situația pandemiei?
Camil Mihăescu: Momentul aniversar a venit într-un context dificil dictat de incertitudinile și limitările drastice generate de pandemia Covid. Totuși am privit acest fenomen ca pe o oportunitate și am dublat practic toate activitățile în mediul digital online. Astfel am organizat mai multe expoziții care acoperă toate programele de studiu din facultate folosind un fond creativ venit din partea mai multor generații de alumni și din partea cadrelor didactice. *Paideia I* și *Paideia II* au acoperit simezele galeriei Calpe, respectiv galeriei Helios cu lucrări ale profesorilor iar *Alumni* a etalat o selecție riguroasă de lucrări ale absolvenților. De asemenea expoziția de pictură *ARTE30* proiectează aniversarea noastră la Paris în cadrul galeriei Amarica. Planul editorial a cuprins, pe lângă materialele promoționale un amplu volum istoric *Al treilea început...* și un catalog, *Odiseea*, al primei generații de studenți din anul 1990. Am sărbătorit cei 30 de ani și prin lansarea unui website care cuprinde, condensat, întregul periplu descris anterior, la adresa arte-fact.uvt.ro. Și pentru că noile tehnici advertoriale se potrivesc bine cu creația vizuală, am creat un set de clipuri care au rulat pe panourile led din Timișoara de peste 70.000 de ori.
În concluzie, 2020 a fost un an foarte dificil și foarte frumos pentru Facultatea de Arte și Design din Timișoara.

Maria Orosan-Telea: At the end of the last year, the Faculty of Arts and Design in Timișoara celebrated 30 years since its reestablishment through a series of exhibitions dedicated to its faculty members and graduates. How were these events structured? What were your intentions and what were you able to accomplish, given the context of the pandemic?
Camil Mihăescu: Our anniversary coincided with the difficult context of incertitude and drastic limitations dictated by the COVID-19 pandemic. However, we took it as an opportunity and practically replicated every activity in the online digital medium. We organized several exhibitions, covering each of the Faculty's specialties, using the creative energy of several generations of alumni as well as the works of faculty members. With *Paideia I* and *Paideia II*, the professors' works were shown at the Calpe and Helios Gallery respectively, while *Alumni* presented a rigorous selection of graduates' pieces. Additionally, Parisian gallery Amarica broadcasted our anniversary within the painting exhibition *ARTE30*. Our editorial strategy included, in addition to promotional materials, a comprehensive historical publication titled *The Third Beginning...* (*Al treilea început...*) and the *Odyssey* (*Odiseea*) catalogue, dedicated to the first generation of students in 1990.
We also celebrated this 30-year anniversary by launching arte-fact.uvt.ro, a website that condenses our institution's entire history thus far. And, since new advertising techniques work well with visual arts, we also created a series of clips that rolled over 70,000 times on LED displays in Timișoara.
All in all, 2020 has been a very difficult yet very beautiful year for the Faculty of Arts and Design in Timișoara.

Vedere din expoziția *Alumni*, Muzeul Temporar de Artă Contemporană, noiembrie 2020. Prin amabilitatea Facultății de Arte și Design Timișoara.
View from the *Alumni* exhibition, Temporary Museum of Contemporary Art, November 2020. Courtesy of the Faculty of Arts and Design Timisoara.

Vedere din expoziția *Paideia 1*, Galeria Calpe, noiembrie 2020. Prin amabilitatea Facultății de Arte și Design Timișoara.
View from the *Paideia 1* exhibition, Calpe Gallery, November 2020. Courtesy of the Faculty of Arts and Design Timișoara.

MOT: Acțiunile au avut, prin urmare, și un caracter recuperator și de istoricizare?
CM: Da, cred că tipul acesta de aniversare este un foarte bun prilej de oprire a mersului cotidian. Este obligatoriu ca din când în când să privim deschis și onest spre trecut pentru a înțelege mai bine clipa prezentului. Albumul *Al treilea început*... exact despre aceasta vorbește, prin text și imagine pe parcursul a aproape 200 de pagini. Dar totodată este și o împrejurare adecvată de a deschide noi perspective pentru viitor, de a îndrăzni să gândim noi paradigme care să influențeze mersul istoriei.

MOT: Reînființarea Facultății de Arte imediat după Revoluție a avut un impact puternic asupra vieții artistice timișorene din ultimele decenii. Cine au fost protagoniștii acestei inițiative?
Ileana Pintilie: Protagoniștii inițiativei de înființare a noii facultăți au fost un grup de artiști care erau și profesori; printre aceștia Aurel Breilean, Constantin Flondor, Romul Nuțiu, Peter Jecza și desigur și alții. Aurel Breilean era un sufletist și el a insistat mult ca să se reînființeze Facultatea de Artă din Timișoara. Au fost unele dificultăți, deoarece facultatea din anii 1960 era de fapt un Institut Pedagogic de trei ani, iar acum se schimbase paradigma, se studia șase ani, deci Facultatea urma să aibă statut de academie, ca și celelalte din țară. El a reușit să-i capaciteze pe toți artiștii mai de seamă să lucreze la acest proiect. Îmi amintesc de aportul adus și de Constantin Flondor chiar încă de la înființare și de demersurile făcute pe lângă domnul Mihai Șora, devenit, în acei ani, ministru al Educației.
CM: Timișoara avea o viață artistică bine consolidată prin Liceul de Arte și prin Filiala UAP. Practic, după închiderea institutului de 3 ani (IP3) mare parte dintre profesori au „migrat” spre Liceul de Arte unde au continuat să practice o educație vizuală de elită. De asemenea reverberațiile grupului Sigma încă erau un important factor stimulativ. Rolul profesorului Breilean a fost unul determinant în redeschidea instituție noastre și a venit pe un teren fertil și pregătit pentru aceasta. Totuși, trebuie apreciate în mod deosebit eforturile și tenacitatea de care Aurel Breilean a dat dovadă pentru depășirea tuturor dificultăților, nu puține.

MOT: Cum era atmosfera în facultate în acei primi ani, anii ’90?
IP: Am început să predau în calitate de lector asociat din

MOT: So in the end, these actions were also meant to contextualize, recover, and historicize?
CM: Yes, I do believe that this type of anniversary is a good occasion for taking a step back. It’s absolutely necessary to take some time and look at the past in a frank, open manner in order to better understand the present. This is exactly what *Al treilea început*... is all about, starting a dialogue through text and image across almost 200 pages. This occasion also represents a great opportunity to open up new perspectives for the future and envision novel paradigms that would influence the course of history.

MOT: Reestablishing the Faculty of Arts and Design right after the Revolution had an immense impact on Timișoara’s art life from the past few decades. Who were the champions of this initiative?
Ileana Pintilie: The protagonists behind the initiative to create a new university were a group of artists who also happened to be educators, such as Aurel Breilean, Constantin Flondor, Romul Nuțiu, and Peter Jecza, among others. Aurel Breilean was a very soulful guy and he really pushed for the reestablishment of the Faculty of Arts and Design in Timișoara. There had been a series of difficulties, as the school from the ’60s was a three-year program within the Pedagogic Institute and now the paradigm had shifted to a six-year model, so the new school had to have an academy status to align with the other local higher-education art institutions. He was the one who succeeded in bringing all the more notable artists into the project. I remember Constantin Flondor’s contributions right from the start and his lobbying towards Mihai Șora, who was the Minister of Education at the time.
CM: Timișoara had a well-consolidated art life through the High School of Fine Arts and the local chapter of the Artists’ Union (Filiala UAP). Basically, after the three-year institute (IP3) had closed, a large number of educators moved on to the High School of Fine Arts, where they continued teaching visual arts at elite levels. In addition, the echoes from the Sigma group were still a very stimulating factor. Professor Breilean was pivotal in the reopening of our institution and the circumstances were also favorable. However, we should give credit where credit is due and appreciate Aurel Breilean’s efforts and tenacity in overcoming all the difficulties, which were not few.

1991, dar m-am titularizat în 1994. Profesorul de Istoria artei a fost la început criticul de artă Deliu Petroiu, care preda în Universitate înainte de 1989, de mulți ani. Cursurile de Istoria artei se țineau la început la etajul VII, în clădirea centrală a Universității de Vest, unde era o sală mare, dar lipsită de mijloacele tehnice adecvate pentru proiecție. Îmi aduc aminte că aduceam albume ca să le arăt studenților imagini, ceea ce era și greu și ineficient. Dar nu-mi închipuiam un curs fără imagini. Această lipsă de dotare m-a urmărit din păcate mult timp.
Eram cam izolată acolo, de fapt toți cei care predau în acel spațiu din sediul UVT. Până la urmă ne-am mutat cu toții într-o clădire nouă, dar improprie – un fost cămin al unei școli profesionale de pe Calea Bogdănești. Nu era potrivită pentru nevoile studiului – sălile erau foarte mici și la cursul comun de Istoria artei nu încăpeau cu toții. Dar acolo Facultatea a început să funcționeze mult mai bine, ne întâlneam și puteam să interferăm unii cu alții, la fel și studenții.
O situație mai bună s-a produs când am ajuns în sediul actual, de pe strada Oituz. Clădirea istorică, cu spații generoase și lungi coridoare, ne-a oferit posibilitatea organizării facultății în adevăratul înțeles al cuvântului, iar mansarda, amenajată ca un spațiu multifuncțional, îi conferă un farmec aparte.

Vedere din expoziția *Alumni*, Muzeul Temporar de Artă Contemporană, noiembrie 2020. Prin amabilitatea Facultății de Arte și Design Timișoara.
View from the *Alumni* exhibition, Temporary Museum of Contemporary Art, November 2020. Courtesy of the Faculty of Arts and Design Timisoara.

Adriana Lucaciu: În anii ’90, facultatea era la început de drum, reînnodând firul istoriei. O parte dintre profesorii care au predat la Facultatea de desen cu profil pedagogic a Universității din Timișoara au revenit la catedră (Aurel Breilean, Romul Nuțiu, Leon Vreme, Peter Jecza, Ion Sulea Gorj), alături de ei fiind invitați și o parte dintre profesorii care au predat la Liceul de Arte Plastice din Timișoara (Constantin Flondor, Szakáts Béla, Carol David, Elena și Doru Tulcan, Rodica Banciu), dar și alți artiști timișoreni activi și afirmați pe plan național și internațional (Magdolna Ziman, Gabriel Kazinczy, Doina Mihăilescu, ulterior Marius Sângeorzan, Adrian Marian, Kristina Nagy, Lihor Laza, o vreme Bone Rudolf din Oradea, ș.a). Venirea mea prin concurs la Facultatea de Arte s-a realizat în anul 1992 – anul absolvirii Academiei Naționale de Artă din București și a revenirii mele la Timișoara. În acea perioadă (1992-1994), printre colegii generației mele care predau la facultate se numărau Simona Nuțiu, Sorin Vreme, Tudor Vreme, Dieter Penteliuc, Dacian Andoni, Dan Moga (care preda

MOT: What was the atmosphere like at the university during those first few years in the ’90s?
IP: I started teaching as Associate Lecturer in 1991 and had tenure in 1994. In the beginning, art critic Deliu Petroiu was the Art History Professor. He’d been teaching for many years at the West University, since before 1989. The Art History classes were first held on the 7th floor of the central West University building. It was a large auditorium, but it lacked any technical means of projection. I remember using art picture books to show images to my students, which was both difficult and inefficient. I could have never imagined a class without images. This lack of basic materials followed me for a long time unfortunately.
I was feeling quite isolated there. Actually I think everyone who was teaching in that UVT (West University Timișoara) space felt the same. Eventually we all moved into a new, inadequate building on Calea Bogdănești, which used to be a dorm for a trade school. It was not at all a space dedicated to our needs, as the rooms were too small and there simply wasn’t enough space for all students during the joint Art History classes. All things considered, this is where the school started to work much better, we were able to meet up and interact with each other, and so were the students.
Our situation drastically improved when we moved into our current building on Oituz Street. The historical building, with generous spaces and large corridors finally gave us the opportunity to properly organize our school, and the attic, designed as a multifunctional space, brought a special charm.
Adriana Lucaciu: In the ’90s the school was at the beginning of the road, rethreading history. Part of the professors that used to teach at the Faculty of Drawing and Pedagogy of the West University in Timișoara (Facultatea de desen cu profil pedagogic a Universității din Timișoara) rejoined the faculty (Aurel Breilean, Romul Nuțiu, Leon Vreme, Peter Jecza, Ion Sulea Gorj), a few professors that worked at the High School of Fine Arts Timișoara (Constantin Flondor, Szakáts Béla, Carol David, Elena and Doru Tulcan, Rodica Banciu) were invited as well, alongside other notable artists from Timișoara that were exhibiting locally and internationally internațional (Magdolna Ziman, Gabriel Kazinczy, Doina Mihăilescu, ulterior Marius Sângeorzan, Adrian Marian, Kristina Nagy, Lihor Laza, for a while Bone Rudolf from Oradea, etc). I postulated for the position in 1992, the year I graduated from the National Academy of Fine Arts in Bucharest (Academia Națională de Artă din București) and moved back to Timișoara. During that time (1992-1994), I had colleagues from my generation such as Simona Nuțiu, Sorin Vreme, Tudor Vreme, Dieter Penteliuc, Dacian Andoni, Dan Moga (who had an artistic anatomy class), and Daniela Constatin, all young graduates from different higher-education centers (Bucharest, Cluj, Iași, Timișoara).
The admission process in these institutions required a lot of preparation. There were five distinct admission exams: drawing, color/molding, composition, art history, and Romanian literature and language. Some candidates were on their third or fourth attempt, even before 1989, as there were very few places available (3-7 for each specialty). It was really competitive as the places were subsidized by the state, so once they were in, the students were very enthusiastic, curious, and eager to learn. They were taking themselves seriously and it was a delight to work with them. Of course there were some

anatomia artistică), Daniela Constatin, tineri provenind din centre universitare diferite: București, Cluj, Iași, Timișoara.
Admiterea în învățământul superior de artă presupunea un înalt grad de pregătire. Erau 5 probe de admitere: desen, culoare/modelaj, compoziție, istoria artei și limba română. Unii candidați erau la a treia sau a patra încercare, înainte de 1989, locurile fiind extrem de puține în institutele de artă din țară (3-7 la o specializare). Concurența era mare deoarece nu existau locuri cu taxă, astfel că odată deveniți studenți erau foarte entuziaști, curioși și dornici de studiu. Se luau în serios și era o reală plăcere să lucrezi cu ei. Exista și o boemă a studenților de la arte, atașați de atelier până într-acolo încât se furișau să lucreze și înnoptau adesea clandestin, în facultate. Atelierul era casă, loc de studiu, comunicare, distracție.
Deși spațiile și baza materială erau precare, cursurile derulându-se în mai multe sedii risipite în urbe la distanțe considerabile între ele, exista o emulație atât în rândul studenților cât și al dascălilor. Chiar și în acele condiții găseam suficient timp pentru a împărtăși opinii profesionale, în discuții purtate în pauzele de cafea sau după cursuri. Simțeam cu toții că trăim într-un mediu artistic orientat spre tendințele și valorile occidentale ale artei, efervescent, la care contribuiam și din care făceam parte. Era o comunicare apropiată, directă și fructuoasă între cei care formau comunitatea artistică academică, chiar dacă, așa cum e firesc, existau păreri și opinii divergente privind actul pedagogic, viziunile formative și educative legate de arta vizuală, opțiuni stilistice și tendințe artistice personale declarate. Păstrez cu drag aceste gânduri și amintiri legate de perioada de reînceput postdecembrist al școlii.
Dana Constantin: Am fost cadru didactic asociat la secția Pictură din anul 1994 – fiind în acel moment și profesoară la Liceul de Arte din Timișoara – și am devenit cadru didactic titular din anul 1996. Am găsit la specializarea Pictură pe profesorii Constantin Flondor, Romul Nuțiu, Ion Sulea Gorj, care ofereau din bagajul lor de cunoștințe pedagogice, dar și artistice, deoarece fuseseră cadre didactice la Facultatea de Pedagogie de trei ani, care funcționase în cadrul UVT până în anul 1979. Ieșită nu de mult de pe băncile Institutului de Arte Plastice și Decorative „Ioan Andreescu" din Cluj, eram încântată să găsesc un suflu viu al artei, pe care îl pot exemplifica chiar prin tematica și subiectele pe care le-am primit la examenul de concurs pe post: „Arta abstractă în SUA. Demersul apariției artei abstracte. Școala din New York – prima generație a expresionismului abstract. Arta conceptuală. Noul realism". Abordarea acestei tematici și subiectele derivate din acestea spun foarte mult despre ancorarea în arta de la nivel mondial, despre cunoștințele profesorilor *vis-a-vis* de ceea ce se întâmpla pe piața de artă europeană și americană. Timișoara ieșea mult din matca tradiției și a opresiunii viziunii artistice din perioada dinainte de 1989. În mod deosebit, profesorul Romul Nuțiu era cel care insufla acest spirit occidental din artă, și el m-a invitat să devin cadru didactic la Facultatea de Arte, Specializarea Pictură, cunoscându-mi viziunea și căutările artistice de la acea dată. Am fost câțiva ani asistenta dânsului și a domnului Ioan Sulea Gorj, care de asemenea era un maestru în predarea și folosirea tehnicilor pentru pictură.
Atmosfera în grupele de studenți era marcată de dorința de studiu, de acumularea de cunoștințe, de

bohemian art students who were glued to their studios to the point that they would sneak in to work and would often secretly spend the night in the building. The studio was their home, their place of study, communication, and fun.
Even though the spaces and materials were rather precarious, with classes spread across different buildings throughout the city that were nowhere close to each other, there was a bubbling exchange between students and educators alike. Even in those circumstances we would find time to share professional opinions during coffee breaks or after classes. We all felt like we were living in a place aligned with art trends and values from the Occident, a forward-thinking, effervescent milieu we were all a part of and contributing to. It was a close, direct, and fruitful communication within the members of the academic art community even though, naturally, there were divergent opinions as well when it came to things like pedagogy, formative and educational visions on visual art, stylistic options and personal artistic trends. I look back fondly at these thoughts and memories from the school's post-Revolution beginnings.
Dana Constantin: I was an associate faculty member at the Painting section in 1994, while teaching at the time at the High School of Fine Arts Timișoara, and have been a tenured member since 1996. Within the Painting section I met Professors Constantin Flondor, Romul Nuțiu, and Ion Sulea Gorj, who had a lot to offer from both their pedagogical and artistic backgrounds. All were faculty members at the Pedagogy Faculty, a three-year program that was part of UVT (West University Timișoara) until 1979. A recent graduate myself, having studied at the Ioan Andreescu Institute for Decorative and Fine Arts Cluj (Institutului de Arte Plastice și Decorative "Ioan Andreescu"), I was excited at the idea of finding a fresh, living approach to art that I could develop through the very themes and subjects I received when applying for the position. I titled my course "Abstract art in the United States. The beginning of abstract art. The New York School – the first Abstract Expressionist generation. Conceptual art. The Nouveau Realism" ("Arta abstractă în SUA. Demersul apariției artei abstracte. Școala din New York - prima generație a expresionismului abstract. Arta conceptuală. Noul realism").
The way these themes were broached and the subjects derived from it are very telling of the institution's position within the global art world, as well as the educators' knowledge regarding the European and American art market. Timișoara was always ahead of the curve, deviating from the traditionalist, oppressive art vision of the pre-1989 era. Professor Romul Nuțiu was particularly the one that radiated that Western art vision and he was the person who invited me to join the faculty of the Painting Section within the school, being familiar with my vision and my own artistic explorations at the time. I was been his assistant for a few years, as well as working for Mr. Ioan Sulea Gorj, who was also a master in teaching and using painting techniques.
The atmosphere within the student groups was filled with a will to study and learn, a need for information. The students were very receptive, with a lot of respect for the trade, the school and their teachers. Within the first generations the majority were graduates of the High School of Fine Arts from Timișoara and Arad who repeatedly failed the admissions exam for the art universities and institutions in din Cluj, Bucharest, and Iași, where around 32-38 people would fight for a spot

Vedere din expoziția *Paideia 1*, Galeria Calpe, noiembrie 2020.
Prin amabilitatea Facultății de Arte și Design Timișoara.
View from the *Paideia 1* exhibition, Calpe Gallery, November 2020.
Courtesy of the Faculty of Arts and Design Timișoara.

Vedere din expoziția *Alumni*, Muzeul Temporar de Artă Contemporană, noiembrie 2020. Prin amabilitatea Facultății de Arte și Design Timișoara.
View from the *Alumni* exhibition, Temporary Museum of Contemporary Art, November 2020. Courtesy of the Faculty of Arts and Design Timisoara.

nevoia de informații. Studenții erau foarte colaborativi, cu mult respect pentru meserie, scoală și cadrele didactice. În primele serii de studenți au intrat majoritatea absolvenților Liceului de Arte din Timișoara și Arad, care au ratat de nenumărate ori admiterile la universitățile și institutele de artă din Cluj, București și Iași, unde candidații la admitere erau între 32-38 pe un loc la prima probă eliminatorie și rămâneau în jur de 25 pe un loc la a doua probă. De aici reiese marea dorință de a urma studiile universitare de artă la Facultatea de Arte Plastice din Timișoara, implicarea, devotamentul lor pentru studiu și de asemenea recunoștința lor pentru cei care le-au fost cadre didactice. O generație de studenți care astăzi sunt artiști consacrați.
CM: Aș compara anii '90 cu un experiment sau cu un performance. Exista o libertate foarte mare de gândire, de funcționare a sistemului educațional, de expresie artistică și plastică. De cele mai multe ori profesorul nu era un cadru didactic în sensul în care îl înțelegem astăzi. El era mentor, tutore, coleg etc. Cadrul nu era cel strict al disciplinei, orarului, atelierelor sau imobilului unde se desfășurau cursurile. Era un amalgam rodnic de activități, discuții, dezbateri etc. Nu mergeam la școală să ni se predea ceva ci să trăim viu arta. Asta cred că s-a pierdut acum în noianul administrativ.
Nu existau locuri la taxă și acest lucru făcea să ne simțim o mare familie. Ne cunoșteam aproape toți între noi. Exista o concurență mare între studenți și după ore aproape toți rămâneam la școală să lucrăm, uneori până a doua zi dimineață. Accesul la informație era foarte greu și apariția vreunui nou album de specialitate era un episod de neratat și de neuitat.
La design aveam o echipă diversă de profesori, venită din zone variate. La fel erau și studenții. Eram cumva un grup eterogen, multidisciplinar, am zice astăzi. Nu existau rute de studiu și pe parcursul celor 5-6 ani se trecea prin toate sub-domeniile. De asemenea, tehnica digitală era la început, astfel o bună parte din proiecte erau făcute prin metode tradiționale, ceea ce era foarte bine. A fost o perioadă importantă care a generat o traiectorie clară pentru educație dar și pentru viața artistică timișoreană.

within the first eliminatory exam, with odds of 25 to 1 during the second round. This is why there was such a great desire to pursue higher education at the Faculty of Arts and Design in Timișoara, such involvement, dedication to study as well as gratitude towards their educators. An entire generation of students who are established artists today.
CM: I would compare the '90s to an experiment or a performance piece. There was great freedom in thinking, in the way the educational system was functioning, in the artistic expression. Most of the time the professor was not an educator in the sense we use today – they were both mentor, tutor, colleague, etc. There wasn't a very strict framework for discipline, timetable, studios, or the buildings where the classes were held. It was a fruitful mix of activities, talks, debates, etc. We weren't going to school to be taught something but to vividly experience art, to live it. I think all this ethos has been lost in the administrative web now. There was no such thing as paid tuition and this aspect made us all feel like one big family. Everyone basically knew each other. We students were very competitive and almost everyone stayed on to work after hours, sometimes until the next morning. It was very difficult to have access to information and finding any new specialized book was a unique, unforgettable event.
In the design section we had a very diverse group of teachers from various disciplines and so were the students. It was a somewhat eclectic, multidisciplinary group, as we say today. There were no study roadmaps and within the 5-6 years you'd touch on all the adjacent disciplines. Digital technique was in its infancy and a large number of projects were created using traditional methods, which was very good. It was an important period that generated a clear trajectory for education as well as for Timișoara art life.

Translated by andra nikolayi

GYÖNGYI U. KEREKES RETROSPECTIVĂ
RETROSPECTIVE

Text: Maria Zintz

TREPTE INTERIOARE
Artistă: Gyöngyi U. Kerekes
Muzeul Țării Crișurilor, Oradea
13.11.2020 - 17.01.2021

Această expoziție retrospectivă pune în evidență unitatea de gândire și trăiri personale în fața vieții și a lumii în întregul ei, a artistei Gyöngyi U. Kerekes – cu un dar vocațional constant de umanitate și sensibilitate transmise lucrărilor, chiar dacă modalitățile ei de expresie s-au diversificat de-a lungul timpului.
Ea s-a remarcat încă din anii `80, prin participarea sa la mișcarea artistică efervescentă de la Oradea, în cadrul Atelier 35. Gyöngyi s-a îndreptat la început spre surprinderea energiei vitale din lumea vegetală. Îmi amintesc că în urmă cu ani, în ambianța atelierului, îmi vorbea despre legătura sa specială cu natura. Mi-a povestit despre grădina casei natale, unde a fascinat-o prima dată această conexiune și a avut revelația că ”Totul este Unul singur”. Era atentă la relația, mereu alta, dintre lumină și umbră în aflarea echilibrului necesar existenței, care nu trebuie agresat. În interviul meu cu Gyöngyi din aprilie 1990, ea spunea: „Există o poezie a spațiilor mici, dar încărcate de spiritualitate, a formelor de viață mai puțin spectaculoase, dar cu deschidere amplă, de fapt infinită”, iar sinceritatea a ferit-o de clișee, sugerând conexiunea cu universul. De altfel, aproape tot ce concepuse până atunci (textile, grafică) datora ceva semnelor simple ale vegetalului, cu efecte cromatice, grafice, chiar sculpturale, prin „ieșirea” în spațiu, sensul fiind mereu cel al creșterii, al continuității, al marelui Univers. Carl Gustav Jung constată că oamenii sunt călăuziți de trei mari dorințe: Eros, dorința de Putere și dorința de Dumnezeu. În cazul lui Gyöngyi Kerekes, această căutare de Dumnezeu, căutarea Sinelui, este ceea ce leagă toate cele patru cicluri ale creațiilor ei din 1988 până în prezent.
În 1988, Gyöngyi a realizat primul desen din ciclul *Herbarium,* pornind de la frunze din natură, dar însoțite de numere, ele primind astfel puteri magice, devenind expresia Universului. Frunza era obiect de meditație care face aluzii, în diferite ipostaze, la prezența unei lumi dincolo de cea vizibilă. A încheiat acest ciclu cu o instalație (300 x 300 x 50 cm) care includea cele două semne: semnul Soarelui (frunze galbene cusute) și simbolul Pământului (frunze maronii). În al doilea ciclu, *Căutarea echilibrului,* s-a folosit de simboluri pentru a exprima teme etern umane. Avea nevoie de geometrie, avea nevoie și de eliberarea gestuală, pentru a ajunge la armonie, la mișcare înspre și dinspre interior, spre trecut și viitor în același timp, dacă avem în vedere fizica cuantică. Ciclul include și lucrările pe tema „Tat

Gyongyi U. Kerekes, *Ierbar 7*, tehnică mixtă, 66 X 93 cm, 1989.
Gyongyi U. Kerekes, *Herbarium 7*, mixed media, 66 X 93 cm, 1989.

This retrospective exhibit emphasizes the unity in thought and personal feeling in relation to life and the world in its entirety of artist Gyöngyi U. Kerekes – with a constant vocational gift of humaneness and sensitivity imbued into her works, even if her means of expression diversified with the passing of time.
She became prominent during the 1980s, when she participated in the effervescent art movement Atelier 35 in Oradea; Gyöngyi began by observing the vital energy of the plant world. I remember that years ago, in her workshop, she told me about her special relationship with nature. She told me about the garden of her home as a child, where she had first become fascinated by this connection and had the revelation that “All is One.” She was aware of the ever-changing relationship between light and darkness in finding the balance of existence, which should not be destroyed. In my interview with Gyöngyi from April 1990, she said that “there is a poetry of small spaces, filled with spirituality, of less spectacular forms of life, wide open, actually, infinitely open,” and her sincerity kept her away from cliches, suggesting her connection with the universe. In fact, almost everything she had conceived until then (textiles, graphics) owed something to the simple signs of plants, with chromatic, graphic, and even sculptural effects, by “exiting” into space, the sense being always that of growth, continuity, that of the great Universe. Carl Gustav Jung noticed that humans are guided by three great desires: Eros, the will to Power, and the desire of God. In the case of Gyöngyi

Gyongyi U. Kerekes, *Ierbar 12*, acuarelă și tuș pe pânză, 69 x 99 cm, 1991.
Gyongyi U. Kerekes, *Herbarium 12*, watercolor and ink on canvas, 69 x 99 cm, 1991.

tvam asi”, care fusese o treaptă în conștientizarea că noi, oamenii, suntem mai mult decât acest ego, suntem parte a Universului.
Următorul ciclu, *Cartea schimbărilor*, conține 64 de creații în tuș color, ca și cele 64 de hexagrame ale cărții. În expoziție ele formau un pătrat mare care era expus orizontal pe un podium. Cum spune artista, „A fost o adevărată revelație să conștientizez că singura constantă este Schimbarea, iar ceea ce nu se schimbă este Adevărul etern”.
De la început, Gyöngyi a fost adepta unei maxime economii de mijloace, iar cromatic a preferat alb, negru, roșu, verde, cu funcții constructive și simbolice, în acord cu pulsația vieții. Ea intervenea prin desen tocmai pentru a afla un sens, pentru a comunica ceva, nelipsind nici misterul feminității, al *Marii Mame*, într-o totalitate ce presupunea ca formă geometrică cercul. Formele sunt uneori curbate, sugerând tensiunile existente, pericolele, obstacolele ce se ivesc mereu, dar și încercările de a păstra armonia. Cercurile le-a numit *Iriși*, cu aluzie la floare și la irisul ochiului. În aceste lucrări, formele geometrice nu pornesc din lumesc, ci din transcendental. Totuși, în ultima vreme, observăm că în aceste cercuri apar pătrunderi, deschideri spre interior, stimulându-ne curiozitatea de a afla „ce e dincolo”. Sunt imagini meditative prin care artista și-a propus să exprime unitatea dintre om și divinitate și în același timp integrarea omului în comunitatea Universului prin Iubire.
Creația cea mai recentă, *Trepte interioare*, realizată tot în acrilic, se compune din cinci piese (o piesă având dimensiunea 200 x 45 cm). Compozițiile pornesc de la o cromatică mai sumbră, dramatică ce treptat se înseninează. Culoarea care dă unitate compoziției este violetul. Violetul este culoarea cu cea mai înaltă vibrație dintre culorile din spectru. Astfel, ea este cea mai spirituală după alb. Este culoarea interiorizării, a revelării esenței noastre Divine. De fapt, artista și-a dorit să exprime prin această lucrare demersul său de-a lungul întregii creații: parcurgerea trăirilor dramatice ale vieții și dorința spre înălțare, lumină, seninătate.

Kerekes, this search for God, search for the Self, is what links all four cycles of her creations from 1988 to the present.
In 1988, Gyöngyi realized the first drawing from the *Herbarium* series, starting from leaves taken from nature, together with numbers, thus obtaining magical powers as the expression of the Universe. The leaf was an object of meditation which refers, in various ways, to the presence of a world beyond the visible one. She closed this series with an installation (300 x 300 x 50 cm) which included the two signs: the sign of the Sun (sewn yellow leaves) and the symbol of the Earth (brown leaves). In the second series, *The search for balance*, she used symbols to express eternally human topics. She needed geometry, she also needed gestural freedom to reach harmony, to reach a movement towards and from within, towards the past and the future at the same time, if we consider quantum mechanics. The series includes works revolving around the topic of “Tat tvam asi,” a stage in realizing that we, humans, are more than this ego, we are part of the Universe.
The next series, *The book of changes*, contains sixty-four drawings in colored ink, as well as the sixty-four hexagrams of the book. In the exhibit, they formed a large square placed horizontally on a podium. As the artist said, “it was a real revelation to become aware that the single constant is Change, and what does not change is the eternal Truth.”
From the beginning, Gyöngyi took on a maximum economy of means; chromatically speaking, she preferred white, red, black, and green, with constructive and symbolic functions, according to the pulse of life. She has often intervened through drawing to find meaning, to communicate something, maintaining the mystery of femininity, of the *Great Mother*, in a totality which presupposed the circle as a geometrical shape. Her shapes are often curved, suggesting the existent tensions, the dangers, the obstacles that show up all the time, and also the attempts to maintain harmony. She called the circles “Irises,” alluding to the flower and the iris of the eye. In these works, the geometrical shapes do not begin from the worldly, but from the transcendental. However, lately we notice that, in these circles, invaginations and openings towards the inside appear, stimulating our curiosity to find out “what is beyond.” These are meditative images through which the artist wanted to express the unity between the human and the divine and, at the same time, to integrate the human in the community of the Universe through Love.
Her most recent creation, *Inner Steps*, made in acrylic, comprises five pieces (each of these are 200 x 45 cm). The compositions begin from somber and dramatic colors and become gradually more cheerful. The main color which unifies the composition is purple. Purple is the color with the highest vibration in the spectrum. Thus, it becomes the most spiritual one, after white. It is the color of interiority, of the revelation of our divine essence. Actually, the artist wanted to express in this creation her entire work: the dramatic steps of life and the will to ascend, to light, to cheerfulness.

Translated by Daniel Clinci

VIAȚA ȘI ARTA ÎN ERA ANTROPOCENULUI
LIFE AND ART IN THE ANTHROPOCENE ERA

Text: Mirela Stoeac-Vlăduți

BIOHAZARD: ACTIVATION
Artiști: Alexandra Boaru, Richard Kitta, Michael Koch, Mălina Ionescu & Andreea Medar, revoltaire / kinema ikon, Silvia Moldovan, Cătălin Petrișor, Marilena Preda-Sânc
Curatoare: Mirela Stoeac-Vlăduți
Galeria de artă contemporană META Spațiu din Timișoara
August – Octombrie 2020

Proiectul BIOHAZARD a fost un prim capitol introductiv într-un eveniment mai mare pe care galeria de artă contemporană META Spațiu îl pregătește pentru anul acesta – NEW SPECIES. Suprapus peste o perioadă în care singura constantă a fost haosul, volatilitatea și neprevăzutul, BIOHAZARD s-a desfășurat în mai multe spații din Timișoara în perioada august – octombrie 2020, cu participarea artiștilor Alexandra Boaru, Richard Kitta, Michael Koch, Mălina Ionescu & Andreea Medar, revoltaire / kinema ikon, Silvia Moldovan, Cătălin Petrișor, Marilena Preda-Sânc. Scopul principal a fost unul de adaptare/readaptare și calibrare/recalibrare la condițiile pandemice care au pus sub semnul întrebării însăși conceptul de expoziție și cel al relației dintre artist și public.
Plecând de la această idee, discursul curatorial a ieșit de sub sfera calcifierii și a prestabilitului, și a devenit, mai degrabă, un mijloc de mediere și negociere între artiști și spațiile de expunere, între intervențiile realizate și public, o platformă de comunicare și discuție orientată spre antropocentrism și efectele dezastruoase ale omului asupra echilibrului natural, precum și a vieții însăși. Este omul, de fapt, adevăratul biohazard, acel element care pune în pericol existența tuturor formelor de viață și a planetei? Abordând problema din perspectiva filosofului Timothy Morton în *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, viitorul iese de sub gândirea binară și aduce o viziune holistică asupra modului în care ne raportăm la tot ceea ce ne înconjoară, fie că vorbim de ființe vii sau de obiecte, de lucruri născute sau create, punând semn de egalitate între toate elementele din lumea fizică.
Astfel, creația artistică devine la fel de „naturală" precum creșterea unui copac a cărui sământă a germinat întâmplător pe o pajiște fără intervenția omului. Între natural și artificial nu mai există decât o mulțime vidă și avem, astfel, cel puțin la nivel estetic, posibilitatea de a zămisli o lume nouă, un experiment biotehnic și social, un culoar de imaginație speculativă în care putem evada în construcții mentale sistemice precum previziona și Aldous Huxley în a sa „Insulă", o matrice de reconstrucție a lumii, aplicată la nivel micro, dar cu posibilitate de replicare la nivel global. Fiecare intervenție artistică a proiectului a devenit, în acest mod, un exercițiu de reașezare și regândire a modului în care artistul/creatorul se raportează la emergențele globale și se angrenează în procesul de modelare a viitorului în cheie antropică.

The BIOHAZARD project was an introduction to a larger event which the META Spaţiu contemporary art gallery prepares for this year – NEW SPECIES. In a period in which the only constant was chaos, volatility, and the unpredictable, BIOHAZARD took place in Timişoara, in multiple spaces, between August and October 2020, including artists Alexandra Boaru, Richard Kitta, Michael Koch, Mălina Ionescu & Andreea Medar, revoltaire/ kinema ikon, Silvia Moldovan, Cătălin Petrişor, Marilena Preda-Sânc. The main purpose was to adapt/readapt and calibrate/recalibrate to the context of the pandemic, which questioned the concept of exhibit itself and the relationship between the artist and the audience.
Starting from this idea, the curatorial discourse left any settled form and preestablished agenda behind and became a means to mediate and negotiate the relationship between the artists and the exhibit spaces, between the interventions and the audience, a communicative platform oriented towards anthropocentrism and the disastrous effects of the human on the natural balance and life itself. Is the human the real biohazard, the element that endangers the existence of all forms of life and the existence of the planet? Approaching this issue from the point of view of philosopher Timothy Morton, from *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, the future is removed from binary thought and brings a holistic perspective on the way we relate to everything that surrounds us, either living beings or objects, born or created things, equalizing all the elements of the physical reality.
Thus, artistic creation becomes as "natural" as the growth of a tree whose seed randomly germinated on a meadow without the intervention of the human. Between natural and artificial there is no difference, thus, at least at an aesthetic level, we have the possibility to create a new world, a biotechnical and social experiment, a pathway of speculative imagination in which we can escape, in systemic mental constructs as Aldous Huxley foresaw in his "Island," a matrix to reconstruct the world at a macro level, with the possibility to reapply it at a global level. Each artistic intervention has become an attempt to re-settle and rethink the way in which the artist/creator relates to global emergencies and in which they are involved in the process of molding the future anthropically.
The exhibit was fragmented in several intervention-like events, short-term capsule-exhibits, film projections,

Alexandra Boaru, *Sper că viitorul va imprima fosilele noastre pe aceeași piatră*, performance, 2020. Credit foto: META Spațiu.
Alexandra Boaru, *I hope the future will imprint our fossils on the same rock*, performance, 2020. Photo credit: META Space.

Mălina Ionescu și Andreea Medar, *Iarba de august nu e mare lucru de făcut*, instalație iarbă / iarbă artificială, video, fotografie, 2020. Credit foto: META Spațiu.
Mălina Ionescu and Andreea Medar, *August grass nothing much to do*, grass / artificial grass installation, video, photography, 2020. Photo credit: META Space.

Demersul expozițional a fost secționat în mai multe evenimente de tip intervenție artistică, expoziții capsulă de scurtă durată, proiecții de filme, prezentări de artist și performance, desfășurate pe parcursul celor trei luni în diverse spații din Timișoara (galerii, spații independente, spațiul public) sau în mediul online. Aproape de fiecare dată hazardul a fost factorul determinant în desfășurarea acțiunilor, fie din cauza măsurilor luate intempestiv de autorități cu privire la modul de desfășurare a evenimentelor culturale, fie din cauza restricțiilor impuse, ba chiar și din cauza vremii, însă acest aspect a permis o și mai bună descifrare a modului în care antropocentrismului i-a fost depășit termenul de expirare. Deciziile umane și poziția centrală a curatorului, artistului sau organizatorului au fost și ele supuse unei atente observări și recalibrări, iar în acest mod întregul proiect a devenit o formă de permanentă experimentare și chestionare a rolului artei și a actului artistic în contextul actual ce creionează o nouă paradigmă de funcționare sistemică.
Evenimentul BIOHAZARD s-a deschis cu intervenția artistelor Mălina Ionescu și Andreea Medar, *August grass / Nothing much to do* la galeria Calpe (programată, inițial, pentru spațiul public), și a fost „parazitată” de un performance realizat de Alexandra Boaru – *I hope the future will imprint our fossils on the same rock*. Proiecțiile video – *Power never asks for forgiveness*, al Marilenei Preda Sânc – pentru prima dată prezentat în România, seria de filme Alexandra Boaru, Richard Kitta, Michael Koch, Cătălin Petrișor și filmul kinema ikon / revoltaire *La revedere (RAMBO)* – s-au inserat în cadrul unui alt eveniment (Noaptea Albă a Galeriilor 2020). Silvia Moldovan a propus un alt tip de „soluție”, o intervenție de tip performance durațional plasată într-un spațiu (câmp deschis) de la marginea orașului, ca o extensie sau, poate, mai degrabă ca o reevaluare a spațiului expozițional clasic și a funcționalității acestuia. Colaborarea cu kinema ikon, MAFA 7, a devenit un soi de „parazitare simbiotică”, în care distincția dintre gazdă și parazit s-a dezagregat complet.

artist presentations, and performances, all of which took place during the three months in various spaces in Timişoara (galleries, independent spaces, public space) or online. Almost every time, hazard was the determining factor in the development of the actions, either because of the unexpected measures taken by the authorities regarding cultural events, or because of the restrictions, or even because of the weather, but this aspect allowed an enhanced understanding of the way in which anthropocentrism became obsolete. Human decisions and the central position of the curator, artist, or organizer were carefully considered and recalibrated, and thus the entire project became a permanent form of experimentation and questioning the role of art and the artistic act in the current context, which points towards a new paradigm of systemic functioning.
The BIOHAZARD event began with an intervention by artists Mălina Ionescu and Andreea Medar, *August grass/ Nothing much to do*, at Calpe gallery (initially, scheduled to take place in the public space), and was “infected” by a performance made by Alexandra Boaru – *I hope the future will imprint our fossils on the same rock*. The video projections – *Power never asks for forgiveness*, by Marilena Preda Sânc – featured for the first time in Romania, the series of films by Alexandra Boaru, Richard Kitta, Michael Koch, Cătălin Petrişor, and the kinema ikon/revoltaire film *La revedere (RAMBO)* – were inserted within a different event (White Night of the Galleries, 2020). Silvia Moldovan proposed another type of “solution,” a durational performance-like intervention placed in an open space (a field) at the edge of the city, as an extension or perhaps as a re-assessment of the traditional exhibit space and its functionality. The collaboration with kinema ikon, MAFA 7, became a sort of “symbiotic relation” in which the distinction between host and parasite was completely dissolved.

Translated by Daniel Clinci

Kinema Ikon, *MAFA 7 SyZyGy*, instalație, 2020. Credit foto: Kinema Ikon.
Kinema Ikon, *MAFA 7 SyZyGy*, installation, 2020. Photo credit: Kinema Ikon.

BACK TO THE FUTURE DESIGN ROMÂNESC LA INTERSECȚIE: UN PROIECT COMEMORATIV ION POPA

ROMANIAN DESIGN AT AN INTERSECTION: A COMMEMORATION OF ARCHITECT ION POPA

Text: Mălina Ionescu

Școala de vară Back to the Future, UAR București / Simpozionul Back to the Future UAR/online / Expoziție Comemorativă Ion Popa, UAR București / Publicația Back to the Future / Delia Popa, UNARTE București 2020

Back to the Future Summer School, UAR Bucharest / Back to the Future Symposium UAR/online / The Exhibition – In honor of Ion Popa, UAR Bucharest / Back to the Future / Delia Popa, published by UNARTE Bucharest 2020

Back to the Future este un proiect care propune și se dezvoltă pe mai multe direcții simultan, direcții care corespund direct temelor și atitudinilor centrale din practica artistică a Deliei Popa, artistă vizuală, fondatoare a Asociației ArtCrowd. Inițiat ca proiect comemorativ al tatălui său, arhitectul Ion Popa, unul dintre pionierii design-ului românesc și al școlii de design din București, proiectul redeschide discuția despre design, experiment, interdisciplinaritate și educație din premisele actualității acestora, în pandant cu efortul de recuperare a relevanței – inovatoare și formatoare – a activității lui Ion Popa și a colaboratorilor săi în anii ’70 și ’80. Componenta documentară a proiectului, care cuprinde o biografie dar și o cronologie a principalelor evenimente dedicate design-ului românesc în perioada de dinainte de 1990 – an care marchează atât dispariția prematură a lui Ion Popa cât și schimbarea de regim – merită o discuție în sine. Fondul documentar al școlii românești de design este unul insuficient, arhiva fiind pierdută, iar întreg discursul despre design-ul românesc și importanța sa în contextul experimental și educațional al deceniilor șapte, opt și nouă este unul care se impune retrasat printre lacune. Aceasta se întâmplă în ciuda faptului că discuțiile în jurul obiectului și ambientului au fost centrale în practicile artistice ale anilor ’60 și ’70, în contextul reconsiderării lor și al afirmării constructivismului și experimentului cu noile tehnologii la nivel internațional. În plus, la nivel local, relația cu inovația tehnologică, cu utilitatea funcțională, precum și interdisciplinaritatea

Delia Popa și Ion Popa cu mainile ridicate în aer, vernisaj expoziție ”Back to the Future- expoziție comemorativă arh. Ion Popa”, 12 noiembrie 2020, Uniunea Arhitecților din România, sediul central București. Credit foto: Laura Mureșan/Vanda Maria Sturdza.
Delia Popa and Ion Popa with hands in the air, opening of ”Back to the future commemorative exhibition”, November 12 2020, UAR Headquarters Bucharest, Photo credit: Laura Mureșan/Vanda Maria Sturdza.

Revista Arta – Jocul, un alt mijloc de comunicare, Nazarie Velescu Visan, 1979.
Arta magazine – Play, another means for communication, Nazarie Velescu Visan, 1979.

au fost premisele unui întreg sistem de valori definitorii pentru acea perioadă, dincolo de rolul lor ulterior ca instrumente esențiale pentru legitimarea, la nivel ideologic, a experimentului de orice fel. Ceea ce a impus acest tip de discurs este cu atât mai relevant, cu cât discuția s-a purtat în permanență în jurul relației armonice dintre meșteșugul tradițional și dinamismul inovator al societății industriale, ceea ce a contribuit la protejarea unui întreg patrimoniu cu formă și conținut aparținând unei lumi rurale amenințate cu disoluția.
„Back to the Future" se articulează ca dialog între două momente în timp – momentul anilor '70-'80 și cel prezent. Discuția despre design, despre locul său în cultura vizuală, despre relația cu instituția de învățământ, și în același timp discuția despre educație și învățare în general, respectă această paralelă dintre momente diferite din punctul de vedere al contextului dar nu și al relevanței și nici al modului în care se articulează poziționarea față de alte discipline. Acest dialog se poartă cu un firesc și o ușurință care merg dincolo de lucrul cu o arhivă, fie ea și a istoriei personale și recente. Faptul că teme și practici, proiecte și propuneri artistice și educaționale simptomatice pentru anii '70 și '80 sunt la fel de relevante și astăzi adaugă valențe noi discuției despre recuperare, despre continuitate, despre decalaj, dincolo de afirmarea – și confirmarea – valorii lor intrinsece.
Ceea ce s-a afirmat ca inovator în anii '70 și '80 este pus în relație cu o atitudine dacă nu inovatoare atunci

Back to the Future is a project with several converging directions, all directly related to the themes central in the artistic practice of Delia Popa, visual artist, founder of the ArtCrowd Association and daughter of architect Ion Popa. Initiated in honor of her father, one of the leading figures of Romanian design and of the Bucharest design school, the project re-opens the discussion on design, experiment, interdisciplinary practice, and education from the premises of their relevance today, as a counterpoint to the innovative and formative practice of Ion Popa and his group in the '70s and '80s. The documentary section of the project, comprising biographic material but also a detailed timeline of the main design events up to 1990 – the year of Ion Popa's untimely passing and at the same time the year of political change – is in itself sufficient for an ample discussion. Documents of the Romanian design schools are insufficient, the archives are either lost or destroyed, and therefore the entire image of Romanian design and its place in the experimental and educational landscape of the period between 1960 and 1990 must be retraced and rewritten around the blanks. This is so even if objects and environments have been central in the artistic practice of the '60s and '70s, in the international context of a newly affirmed constructivism and technological experiments. More relevantly, in Romania the relationship of arts with technological innovation and functional utility, as well as the principles of interdisciplinarity have been premises for an entire system of values specific to the period, beyond their role of instruments for the ideological validation of any experiment. What made that type of attitude even more relevant was that it was always grounded in a harmonic relationship with the traditional crafts, which helped preserve an entire fund of form and practice pertaining to the rural world, a cultural patrimony otherwise at risk.
Back to the Future develops as a dialogue between two moments in time – the '70s and '80s and today. The discussion on design, about its place in the visual culture, its relation with academia and at the same time the discussion on education in general respect this constant parallel between the two moments: the context may differ, but not the relevance or interchange with other disciplines. The dialogue happens with an ease that has little to do with the usual interaction with an archive, be it a personal and emotional one. The fact that themes and practices, artistic and educational projects of relevance in the '70s and '80s are equally relevant today adds new meaning and weight to the discussion on recuperation, continuity, and delay, beyond the affirmation – and confirmation – of their intrinsic value.
What was innovative in the '70s and '80s dialogues related to an approach which is, if not innovative then at the very least unspecific for today – that of recognizing the innovation in a past that has shaped the present. One can safely affirm that firstly, the history of Romanian design is insufficiently documented and studied, in what concerns both its key moments and also the perception of the discipline itself, always adjacent and tightly linked to experiment and paramount for how formal innovation was re-valued, at the time, by validating ideologically the need for technological and educational progress; and that secondly, the entire attitude towards recent history is one that calls for a correction – the logical succession of events as opposed to a tendency specific for the Romanian culture of (at least) the last half of century, that of constantly placing innovation in the present, in

cel puțin nespecifică, aceea de a plasa inovația într-un trecut care a modelat, în mod insidios, prezentul. Se poate afirma că pe de o parte istoria design-ului românesc este insuficient documentată și studiată, atât la nivelul reperului istoric cât și la nivelul percepției disciplinei în sine, mereu conexă / strâns legată de experiment și definitorie pentru modul în care s-a redeschis în epocă discuția despre inovație formală – prin legitimarea inovației tehnologice și pedagogice; iar pe de altă parte că întreaga atitudine față de istoria recentă este una care se corectează în mod necesar prin afirmarea succesiunii logice a evenimentelor, în contradictoriu cu tendința specifică pentru cultura românească a ultimei jumătăți de secol (cel puțin) – aceea de a plasa constant inovația în prezent, într-o fractură continuă cu trecutul. „Back to the Future" reușește o integrare organică a tradiției în unicul mod în care aceasta funcționează, prin continuitate și dialog, prin reiterarea aceluiași discurs din perspective diferite care anulează – nu distanța ci ruptura. Simpozionul dedicat design-ului românesc și practicii arhitectului Ion Popa răspunde primului simpozion românesc de design – Seminar Național – în 1974, și marchează și reperele istorice ale practicii Studio DA (1973-1979), ale bienalelor și expozițiilor românești de design din anii '80. O direcție esențială în care se dezvoltă „Back to the Future" este cea dedicată practicii pedagogice. Aici dialogul se desfășoară între rolul esențial al design-ului în școala românească de arte începând cu 1970 – de la primele programe experimentale și cursuri de Estetica Formelor Utile inițiate și susținute de membrii grupului 111 și ulterior Sigma la Liceul de Arte din Timișoara, la înființarea departamentului de design la Institutul de Arte din București, cu garnitura de profesori Ion Popa, Ion Bitzan, Vladimir Șetran și Paul Bortnowski – și practica educațională actuală. Una dintre componentele definitorii ale practicii Deliei Popa este educația vizuală, linia de demarcație dintre practica artistică și cea pedagogică fiind una care nu se trasează în mod necesar, ci dimpotrivă. Delia Popa, alături de echipa ArtCrowd – artiști în educație, asociație a cărei fondatoare este, cercetează în permanență contribuția esențială a educației vizuale și estetice dar și modul în care se articulează relațiile dintre instituțiile de cultură și cele de învățământ. Școala de vară din cadrul proiectului „Back to the Future" a reluat idei, principii și propuneri din proiectele educaționale coordonate de Ion Popa în cadrul școlilor de arte și arhitectură din București – proiecte ce aveau ca premise experimentul, transdisciplinaritatea și jocul. Jocul educațional, ca mijloc de comunicare și colaborare a fost reluat, în plus cu premisa redescoperirii unui fir istoric, în cadrul școlii de vară cu studenți la Design (UNARTE) și Științele Educației (Universitatea București) și copii din școlile generale din Potlogi și Pitaru, din proximitatea Bucureștiului.
Fiecare dintre aceste direcții ale proiectului justifică o discuție, un simpozion și o publicație în sine. Ceea ce face ca impactul proiectului să fie atât de mare este însă modul specific în care sunt reunite aceste componente – cea documentară, cea biografică, cea educațională și cea expozițională – și trecute prin filtrul practicii artistice a Deliei Popa. Fiecare dintre elementele care construiesc proiectul este inițiat și apoi pus în relație într-o serie de gesturi performative care creează legături directe între instanțe și obiecte, imagini și locuri. O imagine care oferă cheia întregului proiect, într-o corespondență pe

Copii testând jocul *Adevăr și minciună*, Școala de vară Back to the Future. Credit foto: Artcrowd.
Children testing the game *Truth and Lies*, Back to the future Summer School. Photo credit: Artcrowd.

a continuous break with the past. *Back to the Future* achieves an organic integration of tradition in the only possible way it can be of value: continuity, dialogue, and a permanent reiteration of discourse that cancels – not the distance – but the fracture. The symposium dedicated to Romanian design and to the practice of architect Ion Popa corresponds to the very first design symposium in Romania, in 1974, and it also marks the main activities of Studio DA (1973-1979) and the Romanian design biennials and exhibitions in the '80s.
An essential direction for *Back to the Future* is the one dedicated to education. Here the dialogue is between the essential role of design in the Romanian art schools starting with 1970 – from the first experimental classes of The Aesthetics of Useful Forms initiated by members of group 111 and later Sigma at the Art High School in Timișoara, to the founding of the design department at the Art Institute in Bucharest, by teachers Ion Popa, Ion Bitzan, Vladimir Setran and Paul Bortnowski – and the educational practice of today. One of the defining activities for Delia Popa is visual education, and the boundary between artistic and educational practice is programmatically permeable. Delia Popa and the team of her association, ArtCrowd – artists in education, constantly research the essential role of visual and aesthetic education, and at the same time the relationship between cultural and educational institutions. The Back to the Future summer school reiterated ideas, principles and proposals from the educational projects coordinated by Ion Popa in the arts and architecture schools in Bucharest – projects that focused on experiment, trans-disciplinarity, and play. Educational play as a means for communication and collaboration was central, alongside the challenge of rediscovering the historical continuity, for the participants in the summer school: students of Design – UNARTE and Educational Sciences – The Bucharest University and children from the secondary schools in

Atunci si acum, activități educaționale Delia Popa / Ion Popa. Credit foto: Artcrowd.
Then and now, educational activities Delia Popa/ Ion Popa. Photo credit: Artcrowd.

care nu o poate genera decât nivelul cel mai profund al comunicării și răspunsului emoțional ca motivație a gestului artistic este cea în care, involuntar dar emblematic, Delia Popa se suprapune în cadrul unui performance / prezentare, pe imaginea, atitudinea și gestul dintr-o fotografie iconică a tatălui său, care, student fiind, parcurge un tur al Europei cu bicicleta, traseu și corespondență care cu siguranță vor sta la baza unor propuneri artistice și proiecte viitoare.

Potlogi and Pitaru villages, near Bucharest.
Each of these directions of the project calls for its own panel, symposium, and publication. But what singles out the project and heightens its impact is the special way that these components – documentary, biography, exhibition, education – are united in the performative practice of Delia Popa. Each of the elements constructing the project is initiated and then placed in relation by the means of a series of performative gestures which create direct links between instances and objects, images and places. One image that offers the key for the entire project is the involuntary but emblematic overlay, during a performance / presentation, of Delia Popa over the image of her father, in an iconic photo of his return from a European bicycle tour as a student – a visual correspondence (and raveling project) that most certainly shall generate future and unexpected performances.

Translated by Mălina Ionescu

PE CÂND LUMILE DINTRE LUMI SE ÎNTREPĂTRUND, ÎN CHIAR MIEZUL LUMII SE AFLĂ O FICȚIUNE.

AS THE WORLDS WITHIN WORLDS ARE NETTED AROUND, AT THE CENTRE OF THE WORLD THERE IS A FICTION.

Text: Edith Lázár & Flaviu Rogojan

AT THE CENTRE OF THE WORLD THERE IS A FICTION
Artiști: Giulia Crețulescu, Prosper Center, Sahej Rahal, Taietzel Ticălos, Mitra Wakil & Fabian Hesse
Colectivul curatorial Aici Acolo: Edith Lázár, Thea Lazăr, Flaviu Rogojan
Aici Acolo Pop Up Gallery, Cluj
25.09 - 03.10.2020

„... se numește Insula Nulă și nu se poate călători acolo." Și totuși, în viața noastră de zi cu zi ne găsim mai aproape de ficțiuni decât ne-ar plăcea să credem. În timp ce cauți cel mai scurt drum către casă sau îți imortalizezi amintirile, taguind locuri și prieteni, ești pe cale să treci printr-o astfel de ficțiune: un „neadevăr obiectiv", așa cum știința numește Insula Nulă. De aici sistemele GPS își bazează calculele, setează algoritmii geolocativi și ne conduc acasă în siguranță.[1]
Teoreticiana Yvonne Förster sugerează narațiunea (povestirile) ca o metodă timpurie prin care virtualul a pătruns în spațiul real[2], la fel cum astăzi tehnologia digitală se revarsă în cotidian. Pe măsură ce numeroasele sale dispoziții și obișnuințe se țes în jurul nostru, atingem și percepem lumea cu și prin ele. *Fictions of Tech and Life* [*Ficțiuni ale vieții și tehnologiei*], proiectul curatorial demarat anul trecut de colectivul nostru curatorial, a abordat ficțiunile de care ne atingem și cu care interacționăm uzual. Urmărind o astfel de idee, primul pas ar fi acela de a o restrânge la un specific. Și totuși, ce s-ar întâmpla dacă, așa cum afirma Vilém Flusser despre scris, am lăsa o idee să facă cât mai mulți pui cu putință?[3] În ce ficțiuni ne îmbrăcăm și ce născociri folosim în a interoga poveștile unidimensionale? Ce se întâmplă atunci când urmăm principiul aferent ecranelor noastre, desfășurând universuri în universuri, ca aproximări afective a ceea ce numim „lumea"?
Tehnologia ne-a îndemnat să visăm visul expansiunii, însă înspre ce? Căldura pielii și multitudinea de direcții ce se pot desfășura de aici, ca forme de relaționare afective și cotidiene, pare un bun punct de pornire pentru o astfel de conversație. Când un corp superfluu ne ocupă imaginarul, plutind lichid pe suprafața ecranelor noastre, trecut prin eșantioane de date și măsurători minuțioase, cum am putea să navigăm

"...it is called Null Island, and you cannot travel there." Yet, we find ourselves closer to fictions in our everyday life than we usually like to admit. As you reach your hand to search for the shortest way home or map your memories, tagging places and friends, you are about to pass through one: an "objective untrue," as science calls Null Island. It is from here that GPS systems ground their calculations, set algorithms of geolocation, and drive us safely home.[1]
Theorist Yvonne Förster suggested storytelling as a timely way for the virtual to pass into the real[2], just as the digital spills over today. As its arrangements and habits embroider us, it is through them that we get to perceive and sense the world. *Fictions of Tech and Life*, our curatorial project, tended to fictions as they brush on our skin and everyday interactions. To activate such an idea, one thinks about narrowing it down, making it graspable. Still, what if, instead, as Vilém Flusser so cunningly said about writing, you let an idea lay as many eggs as possible?[3] What fictions do we dress ourselves in, work on, or use to question one-sided stories? What happens when we take up the principle of our screens – unfolding worlds within worlds, affectively approximating what we call "*the*" world?
Technology has made us dream the dream of expansion; but into what? So for starting a conversation, relatedness was needed, moving from the warmth of the body onwards and letting its threads unfold. As a superfluous body inhabits our imaginaries, floating on the surface of our screens, travelling through chunks of data, how are we to navigate its many fictions? What are we touching on, and what touches us back?
At the Center of the World There is a Fiction... at the center of the body, we do not know ...
Fashion, design, and technology made the body a battleground, a material ready to be "profiled" (from

Prosper Center, *Armură de memorie* în față. Sahej Rahal, *Antraal* / *Shrota* în fundal. Credit foto: Aici Acolo.
Prosper Center, *Memory Armor* in front. Sahej Rahal, *Antraal* / *Shrota* in the background. Photo credit: Aici Acolo.

multiplele sale ficțiuni? Ce atingem și ce ne atinge înapoi?
În centrul lumii se află o ficțiune... în centrul corpului, nu știm...
Moda, designul și tehnologia percep corpul ca pe un câmp de luptă, ce necesită o rapidă încadrare într-un „profil", de la gen la semnături digitale sau ADN. Dincolo de înțelesul convențional al prosteticelor noastre uzuale am putea însă întrezări și alte dimensiuni ale ficțiunilor în care trăim. Ascunsă în spatele unei grădini de beton din Cluj-Napoca, *At the Center of the World There is a Fiction*, prima noastră expoziție din această serie, a constituit un punct de întâlnire temporară dintre cotidian și speculativ. În timp ce lucrarea video *The Pervasive Sense of Passage* a artistei Taietzel Ticălos a continuat să amestece cărțile de tarot ale unei lumi interconectate, vocea sa hipnotică s-a extins în spațiul expoziției asemeni unei incantații sau pledoarii de „a-mi arăta ceea ce trebuie să văd" („show me what I need to see"). Acolo unde predilecția noastră pentru auto-raționalizare s-a împotmolit, spiritualitatea i-a luat locul ca instrument de navigare a tehnoculturii; re-interpretările 3D ale celor 22 Arcane majore pe care artista le elaborează produc un sens ambiguu și personal al localizării, prin referințe la evenimente politice recente, tropi ai vieții într-o fostă țară socialistă și o discretă interogare a eternului „ce-i cu lumea de azi?"
Continuând periplul expoziției, structurile căptușite ale Giuliei Crețulescu au schematizat vulnerabilitatea corpului și protezele sale tehnologice care, atât de ușor de încorporat, obscurizează complet funcțiile ideologice care ne modelează obișnuințele. *Riding a Speeding Vehicle Under Hypnosis* a punctat ergonomia

gender to cyber-signature or even DNA). Yet stretching the conventional sense of our everyday prosthetics could reflect other dimensions of the fictions we live our lives in. Hidden in the back of a concrete garden in the city of Cluj-Napoca, our first exhibition of the series manifested as a threshold where the everyday and the speculative temporarily met. As Taietzel Ticălos's video work *The Pervasive Sense of Passage* shuffled undisclosed tarot cards within a wired world, its mesmerizing voice reverberated as an incantation or demand to "show me what I need to see." Where the propensity of rationalising oneself has shattered, spirituality became a tool for navigating our technoculture, as her 3D reinterpretations of the 22 Major Arcanas inserted an ambiguous and personal sense of locality in references to recent politics, tropes of living in a former socialist country and the subtle question of "what about the world today."
Further on, Giulia Crețulescu's padded structures laid out the body's vulnerability and our protective prosthetics that, so easily incorporated, came to obscure their function, ideologies, and their shaping of our habits. *Riding a Speeding Vehicle Under Hypnosis* took ergonomics as a "camouflage of comfort," but summoned our sensing body through texturalities. As in a mirror was Prosper Centre's *Memory Armour*, a soft sensual exoskeleton made from a traditional coverlet.
If memory became an emotional tool for facing the current world, it also alluded to our belongings as "living things" with a life of their own – as so many are imbued with pre-existent histories. A world within worlds, Sahej Rahal's *Antraal / Shrota* showed a landscape where the anthropocentric vanished, and, instead, biomes run loose.

Giulia Crețulescu, *Conducerea unui vehicul cu viteză mare sub hipnoză* (detaliu). Credit foto: Aici Acolo.
Giulia Crețulescu, *Riding a Speeding Vechicle under Hypnosis* (detail). Photo credit: Aici Acolo.

drept „camuflaj al confortului", invocând însă simultan senzorialul prin numeroasele-i texturi. În oglindă, *Memory Armor* – exoscheletul moale și senzual realizat de Prosper Centre din materialul unei cuverturi tradiționale – a făcut din memorie o unealtă emoțională de a înfrunta lumea contemporană, subliniind totodată existența bunurilor noastre ca „lucruri vii", cu o viață proprie, încărcate de o istorie preexistentă. O lume în lume, lucrarea *Antraal / Shrota* a lui Sahej Rahal a oferit privirii un peisaj în care antropocentricul a dispărut, lăsând în schimb libertate de desfășurare unor biomi. Asemeni unui antropolog virtual, o cameră AI a înregistrat coregrafia nescrisă a unui ecosistem în care locuitorii reacționează la sunete. Pentru ca mai apoi Mitra Wakil & Fabian Hesse să contureze o altă perspectivă speculativă – lucrarea *Organic Probabilities*, jucându-se cu ideea a cum ne-am putea vizualiza în mod diferit din perspective non-umane. Folosind algoritmi de predicție folosiți în cercetarea creșterii plantelor, duo-ul a generat sculpturi 3D și randări distorsionate ale propriilor corpuri, dezvăluind viziunea mașinică în efecte tragicomice, create din erori, zgomot de fundal și informații.
În timp ce artiștii au făcut loc unei atmosfere și altor tipuri de povești, în reverberațiile sunetelor și biomii căutându-și potențialul existențial, cărțile de tarot au continuat să amestece deopotrivă trecuturi și viitoruri ale unor corpuri de îmbrăcat și coabitat. De la căldura pielii la „atașamentele" emoționale, uneori trebuie să rămâi în prag și să vezi unde te poate purta un „altfel". Iar odată cu asta, rămâne speranța de a cultiva interacțiuni, vulnerabilități și forme senzuale de conectivitate, care nu sunt doar umane.

Like a virtual anthropologist, an AI-controlled camera registered this ecosystem and the unwritten choreography of its inhabitants reacting to sounds. And then, in the corner of one's eyes, Mitra Wakil & Fabian Hesse draw another speculative play of *Organic Probabilities* asking if we could envision ourselves differently through non-human perspectives.
Applying predictive algorithms used to study plant growth, the duo generated 3D sculptures and distorted renderings of themselves. As if an artefact, the body floated in an indefinite video-loop, revealing a machinic vision whose registering of noise, errors, and other information resulted in tragicomical blobs.
And as artists made room for an atmospheric feel and other stories, the sounds reverberated, biomes explored their living potential, while cards shuffled past and future alike of other bodies to dress and cohabitate with. From the skin's warmth and our emotional appendages, sometimes, you just have to stay on the threshold and see where an "otherwise" can carry you. And as we do, there's hope for nurturing encounters and spaces for vulnerability, for sensual forms of connectedness, which are not only human.

Tăietzel Ticălos, *Pachetul technovision și simțul pervasiv al trecerii.*
Credit foto: Aici Acolo.
Tăietzel ticălos, *The Technovision Deck & The Pervasive Sense of Passage.*
Photo credit: Aici Acolo.

Mitra Wakil și Fabian Hesse, *Probabilități organice* (detaliu).
Credit foto: Aici Acolo.
Mitra Wakil & Fabian Hesse, *Organic Probabilities* (detail).
Photo credit: Aici Acolo.

Note

1. Jon K. Show & Theo Reeves-Evision, *Fiction as Method*, 2017.
2, Yvonne Förster, „From Digital Skin to Digital Flesh: Understanding Technology Through Fashion," în *Popular Inquiry*, Vol.1, 2018.
3. Vilém Flusser către prietenul său, Felix Phillip Ingold, 22 mai 1984. În *Vilém Flusser: An Introduction*, (coord.) Anke Finger, Rainer Guldin, Gustavo Bernardo Krause.

Endnotes

1. Jon K. Show & Theo Reeves-Evision, *Fiction as Method*, 2017.
2. Yvonne Förster, "From Digital Skin to Digital Flesh: Understanding Technology Through Fashion," in *Popular Inquiry*, Vol.1, 2018.
3. Vilém Flusser to his friend Felix Phillip Ingold, May 22, 1984. In *Vilém Flusser: An Introduction*, (eds.) Anke Finger, Rainer Guldin, Gustavo Bernardo Krause.

UN DRAFT ȘI PUTEREA GENERATIVĂ A PUBLICULUI
A DRAFT AND THE PUBLIC'S GENERATIVE POWER

Text: Marina Paladi

LATER EDIT
Artiști: Gavril Pop, Teo Papadopol, Ana Maria Szöllösi, Nicoló Filippo Rosso, Tijana Kačarević, Lera Kelemen, George Roșu, Adrian Oncu, Dorian Bolca, Miki Velciov, Bogdan Matei, Ioana Terheș, Dreaming About my Unborn Child Group (Alexandra Satmari, Dona Arnakis, Elena Langă, Ana Maria Szöllösi, Oana Sas, Loredana Ilie, Ludmila Naghi, Maria Ungureanu, Alma Gyovai, Mihaela Vilău, Gabriela Roșca, Sânziana Gheorghe, Vivien Fritz)
Curatoare: Maria Orosan-Telea
Kunsthalle Bega, Timișoara (17.10 - 20.11.2020)
Sector 1 Gallery, București (04.03.2021 - 20.04.2021)

Procesul de creație a fost mult timp văzut ca un act extrem de intim al artistului, sau mai degrabă romantizat ca o manifestare a subconștientului la care publicul nu are acces. Nevoia unei finalități materializate devine însă mai puțin necesară odată cu *perfomance art*, prin care se demistifică actul creator, iar publicul devine o parte inerentă a procesului de creație. În lucrarea sa, *Anthropogramming* (1995), Dan Perjovschi a invitat vizitatorii să șteargă desenele artistului de pe pereții spațiului alternativ Franklin Furnace, în timpul unei rezidențe la New York, declarând la întoarcerea în România: „Când am părăsit New York-ul, nu am lăsat nimic în urmă"[1]. Prin acest gest de ștergere a desenelor, Perjovschi i-a făcut pe vizitatori complice la dispariția propriei opere artistice, schimbând centrul de atenție de la artist spre rolul publicului și responsabilitatea acestuia față de artă.
Actul deschiderii către public și al explorării unei idei de lucrare au fost pe larg exploatate de artiștii din expoziția *Later Edit* de la Kunsthalle Bega din Timișoara. Deși din cele treisprezece lucrări, doar două au luat forma performance-ului în momentul expoziției (*Public Privacy*, Ioana Terheș, și *Instrucțiune pentru întors cărți*, George Roșu), de fapt, fiecare artist în parte a ajuns să-și materializeze produsul printr-un soi de acțiune participativă sau într-un context performativ, în cadrul proiectului *Draft,* inițiat de Maria Orosan-Telea. Începând cu 2018, în Biblioteca Pavilion a Facultății de Arte și Design din Timișoara, studenții își experimentau propriile idei artistice într-un context performativ, ca un joc de observație asupra parcursului lucrării. *Draft* reprezintă un program curatorial prin care se dezvoltă proiectele în stare incipientă ale tinerilor artiști, într-un context de contiguitate cu publicul, explorând puterea generativă a acestuia în timpul actului de creație. Astfel, expoziția stă drept mărturie acestui proiect desfășurat anterior, reluând întreaga poveste, lucrările trecând acum la pasul următor.
Prima lucrare din cadrul proiectului este *Wiped Out* a lui Gavril Pop. În performance-ul său, artistul și-a șters propriile caiete din primii ani de școală, aplicând semnificațiile unui poem chinez din secolul al XI-lea asupra limbajului, care ilustrează cele nouă stadii de descompunere ale trupului. Lucrarea analizează rolul învățării ghidate și impuse în dezvoltarea personală,

The creative process has been regarded for centuries as the artist's most intimate act, or rather romanticized as a manifestation of the subconscious to which the public does not have access. However, the need for a materialized finality has become less necessary since *performance art* demystified the act of creation, and the public became an inherent part of the creative process. In his artwork *Anthropogramming* (1995), Dan Perjovschi invited the visitors to erase his drawings on the walls of the alternative space Franklin Furnace, during an artist residency in New York. When he returned to Romania, he declared: "When I left New York, there was nothing left behind me"[1]. Through the very gesture of erasing the drawings, Perjovschi made the public complicit in the disappearance of his own art, shifting the focus from the artist to the role of reception, as well as the public's responsibility to art.
The act of opening up to the audience and of exploring ideas were extensively exploited by the artists from the *Later Edit* exhibition, at Kunsthalle, Timișoara. Although only two artworks out of all thirteen took the form of a performance during the opening (*Public Privacy*, Ioana Terheș, *Instruction for turning books*, George Roșu), every single artist came to materialize his/her work during a participatory action or in a performative context, within the *Draft* project, initiated by Maria Orosan-Telea. Since 2018, in the Pavilion Library of the Faculty of Arts and Design in Timișoara, students have experimented with their own artistic ideas in solo shows, as an observation process on the course of the artwork. *Draft* is a curatorial program through which the incipient projects of young artists were developed, in a context of contiguity with the public, exploring its generative power during the act of creation. Thus, the exhibition is a testimony to this previously carried out project, resuming the whole story, while the works moved to the next step.
The first work of the project is *Wiped Out* by Gavril Pop. During his performance, the artist erased his own notebooks from his first years of school, transfering the meaning of an 11th-century Chinese poem that talks about the nine stages of the body's decomposition over the idea of language. The work analyzes the role of guided and imposed learning in personal development, while touching upon the phenomenon of forgetting, which Nietzsche commented on as being an extremely

De la stânga la dreapta: Dorian Bolca, *Pădurea*, 2019; Bogdan Matei, *Ce zi norocoasă!*, 2020. Credit foto: Vlad Cândea.
From left to right: Dorian Bolca, *The forest*, 2019; Bogdan Matei, *Such a Lucky Day!*, 2020. Photo credit: Vlad Cândea.

jucându-se totodată cu fenomenul uitării, despre care Nietzsche spunea că e un proces extrem de natural și uman. Prin acest proces treptat de „tabula rasa" a cunoștințelor lingvistice și matematice primare, Gavril Pop încearcă o reîntoarcere la starea de inocență și naivitate din copilărie.
La polul opus al reîntoarcerii în timp, lucrarea *Such a lucky day!* a lui Bogdan Matei problematizează condiția artistului emergent și locul lui în lumea artei. Ideea centrală a lucrării a constat din trimiterea unui mail amuzant din poziția sa de tânăr artist celor mai mari instituții de artă, ca MoMa, Pompidou etc., în care, cu o degajare și îndrăzneală ironică, își oferă lucrările pentru organizarea unui solo show, fără a trimite însă vreun portofoliu. Textul mailului este scris pe un cearșaf, ceea ce reflectă mediul domestic, confortabil și trecerea tranșantă de la sfera privată la scena necunoscută a artei. Lucrarea reprezintă o critică adusă sistemului, unei lumi deloc transparente, cu multe dedesubturi și mecanisme ascunse, din care, paradoxal, artistul totuși vrea să facă parte.
Așa cum indică și titlul expoziției, lucrările au fost regândite și „editate" astfel încât să se potrivească într-o expoziție propriu-zisă, suferind prin urmare mici schimbări. *Beyond fears*, a lui Adrian Oncu, este o sculptură-obiect, constituită dintr-o cutie, ca spațiu de colectare, și din lanțuri grele ce o leagă de pământ, înfățișând astfel ponderabilitatea și paralizia cu care se

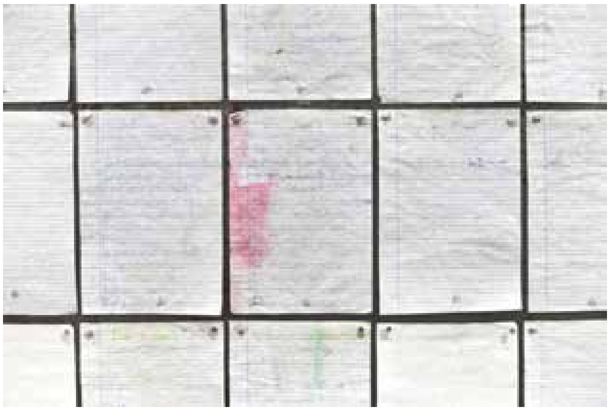
natural and human process. Through this gradual process of "tabula rasa" of primary linguistic and mathematical knowledge, Gavril Pop seeks to return to the childhood state of innocence and naivety.
At the opposite end of traveling back in time, Bogdan Matei's artwork *Such a lucky day!* questions the condition of the emerging artists and their own place in the art world. The central idea of the work consisted of sending a humorous email, as a young artist, to the largest art institutions, such as MoMa, Pompidou, etc., in which, with nonchalance and ironic audacity, he offered his works in order to organize a solo show, without providing a portfolio. The text of the email is written on a sheet, which reflects the domestic, comfortable environment and the sharp transition from the private sphere to the unknown art scene. The work represents a critique towards the system – a world not at all transparent, with many hidden mechanisms, which, paradoxically, the artist still wants to be part of.
As the title of the exhibition indicates, the works have been reconsidered and "edited" so as to fit into an actual exhibition, thus undergoing minor changes. *Beyond fears*, by Andrian Oncu, is a sculpture object, consisting of a box, a collection space, and heavy chains bound to the ground, thus depicting the weight and paralysis that the body faces when exposed to fears and anxieties.
The initial draft involved traversing a route marked on the floor and answering a few questions: "What is darkness?

confruntă corpul din cauza fricilor și anxietăților. Draft-ul inițial presupunea parcurgerea unui traseu, marcat pe pardoseală, și răspunsul la câteva întrebări: „Ce este întunericul? Ce reflectă oglinda? Ce este lumina?" Publicul putea să mediteze individual asupra propriilor traume și frici interioare, ca apoi să-și depoziteze răspunsurile în cutie, simulându-se în final o călătorie de autocunoaștere și autoacceptare. În expoziție, traseul lipsește, nemaifiind nevoie să fie parcurs odată ce relevanța întrebărilor dispare și vizitatorii au acces la răspunsurile colectate deja în cutie.

Ana Maria Szöllösi, *Harta*, 2019. Credit foto Adrian Oncu.
Ana Maria Szöllösi, *The Map,* 2019. Photo credit: Adrian Oncu.

O altă lucrare căreia i-au fost adăugate elemente ante și post proiect este *Dreaming about my unborn child* (Alexandra Satmari, Dona Arnakis, Elena Langă, Ana Maria Szöllösi, Oana Sas, Loredana Ilie, Ludmila Naghi, Maria Ungureanu, Alma Gyovai, Mihaela Vilău, Gabriela Roșca, Sânziana Gheorghe, Vivien Fritz). Cele treisprezece tinere artiste reflectă asupra propriei feminități și deveniri, precum și la copilul nenăscut, care însă nu trebuie interpretat strict în termeni biologici, ci într-un sens mai larg, ca orice proiecție mentală sau aspirație ce nu are încă o structură fizică. De asemenea, lucrarea definește importanța eticilor materne, despre care vorbește Sarah Ruddick în cartea ei, *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*, extinzând semnificația acestor etici la nivel uman, scoțându-le astfel din ramele noțiunilor de sex sau gen. Fiecare artistă a propus câte un desen digital, ca ulterior celelalte să aibă câte o intervenție asupra acestuia, prezentând necesitatea unui gest colectiv de cunoaștere și definire a limitelor interpersonale.
În 2018, Teo Papadopol, în încercarea de a da un nou suflu sculpturilor sale, a oferit vizitatorilor diverse instrumente și libertatea deplină să se desfășoare. Lucrarea *Big Little Incidents* se concentrează pe disponibilitatea artistului de a-și lăsa lucrările să se dezvolte treptat și să aibă un parcurs individual. Totodată, lucrarea scoate în lumină atmosfera din atelierul de sculptură, care deși reprezintă mediul clasic de creație, artistul reușește să surprindă dimensiunea ludică și imprevizibilă a acestuia. Într-un mod similar, dar mai responsabil și angajat, Lera Kelemen la fel explorează capacitatea creatoare a publicului. O orchestră formată la fața locului oferă o structură sonoră imaginilor ce apar pe ecran (un proces de traducere), cele două limbaje diferite ajungând să se condiționeze reciproc și să se armonizeze, precum se întâmplă de

What does the mirror reflect? What is light?" The public could individually meditate on their own traumas and inner fears, and then store their answers in the box, simulating in the end a journey of self-knowledge and self-acceptance. In the exhibition, the route is missing, because there is no need for it to be crossed once the relevance of the questions disappears and visitors have access to the already collected answers.
Another work to which elements were added before and afterwards is *Dreaming about my unborn child* (Alexandra Satmari, Dona Arnakis, Elena Langă, Ana Maria Szöllösi, Oana Sas, Loredana Ilie, Ludmila Naghi, Maria Ungureanu, Alma Gyovai, Mihaela Vilău, Gabriela Roșca, Sânziana Gheorghe, Vivien Fritz). The thirteen young artists reflect on their own femininity and coming of age, as well as on their unborn child, which must not be strictly interpreted in biological terms, but in a broader sense, like any mental projection or aspiration that does not yet have a physical structure. The work also defines the significance of maternal ethics, which Sarah Ruddick talks about in her book, *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*, extending the essence of this ethics to the human level, thus removing it from the frames of sex or gender. Each artist submitted a digital drawing, so that later the others would have an intervention on it, revealing the need for a collective gesture of knowing and defining interpersonal boundaries.



Gavril Pop, *Șters complet*, 2018, detaliu. Credit foto: Adrian Oncu.
Gavril Pop, *Wiped Out,* 2018, detail. Photo credit: Adrian Oncu.

In 2018, Teo Papadopol, in an attempt to reinvent his sculptures, offered visitors various tools and complete freedom to perform. The work *Big Little Incidents* focuses on the artist's willingness to let his works grow gradually and have an individual path. At the same time, the work sheds light on the atmosphere from a sculpture workshop. Although it represents the classic creative environment, the artist manages to capture its ludic and unpredictable dimension. In a similar fashion, but more responsible and committed, Lera Kelemen explores the creative power of the public through *SCORE*. An orchestra constituted on the spot provides a sound structure to the images that appear on screen (a translation process), the two different languages coming to condition each other and harmonize themselves, as it happens within the relationship between the artist and the public. The artist's work seems to remove the natural need for control and security, so that the artist is not a ubiquitous entity, but barely guides the audience,

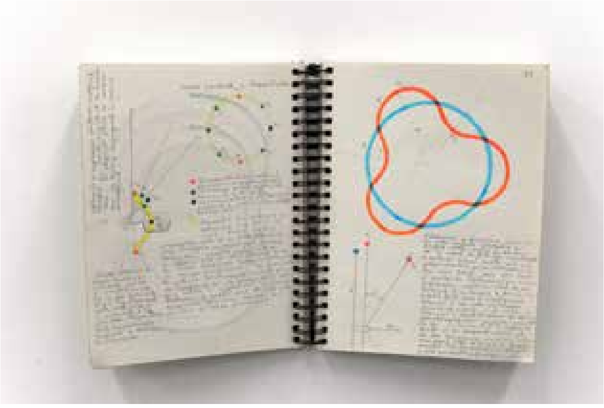
Vedere din expoziție, Kunsthalle Bega, 2020. Credit foto: Vlad Cândea.
Exhibition view, Kunsthalle Bega, 2020. Photo credit: Vlad Cândea.

altfel și în cazul relației dintre artist și public. Lucrarea *SCORE* pare să îndepărteze nevoia naturală de control și siguranță, încât artista nu este o entitate omniprezentă, ci doar ghidează publicul din umbră însușindu-și noile traiectorii sugerate de acesta.
Performance-ul care a ținut publicul în priză în timpul expoziției este *Public Privacy* al Ioanei Terheș. Pe un plexiglas uriaș, artista a desenat o cameră (spațiu privat) plină cu obiecte de uz, invitând publicul să deseneze pe partea cealaltă a suportului câte un lucru drag lor, amenajând astfel camera împreună. Lucrarea este o continuare a proiectului *What else?* care a reprezentat un exercițiu în cuplu, un dialog prin desen despre cum ne decorăm casa. Implicarea vizitatorilor în performance reprezintă efortul comun pe care trebuie să-l facem pentru a ne amenaja spațiul privat/public. Lucrarea reprezintă nevoia de reconectare și conviețuire cu ceilalți (în ciuda distanței sociale impuse), transparența plexiglasului reprezentând zidul (restricțiile), care totuși nu pot opri actul creator comun și nevoia de a construi lucruri împreună.
Proiectul Draft reprezintă un incubator de idei, prin care artiștii ajung să-și ducă la bun sfârșit lucrările. Prin prezentarea unei idei sau a unei lucrări la mijloc de drum, *Draft* scoate din ramele tradiționale noțiunea de artist și ce înseamnă o operă de artă.
Lucrarea *The Map* de Ana Maria Szöllösi reflectează asupra conceptului de convenție care vine în contradicție cu adevărurile personale. Artista desenează o hartă a propriilor experiențe, care fiind suprapusă peste harta politică a lumii, pare mult mai mare – microuniversul devine mai larg și mai impunător decât macrouniversul în proprii ochi. Proiectul *Draft* de asemenea oferă tinerilor artiști spațiu de manevră ca să experimenteze cu propriile viziuni, în afara unor căi deja definite. Expoziția *Later Edit* constituie punctul culminant al proiectului și un performance final colectiv, prin care artiștii au putut să revină asupra lucrărilor, reiterând etapele procesului de creație și conștientizând valoarea și importanța publicului când transmițătorul și receptorul își schimbă în mod constant rolurile.

Note:

1. Stiles, Kristine. *States of Mind: Dan and Lia Perjovschi*. Durham, Duke University Press Books, 2007.

learning new trajectories suggested by them.
The performance that kept the audience engaged during the exhibition is *Public Privacy* by Ioana Terheș. On a huge plexiglass, the artist drew a room (private space) full of daily objects, inviting the audience to draw on the other side of the support something dear to them, thus building the room together. The work is a continuation of *What else?*, another personal project which was a couple's exercise, a dialogue through drawings of how we decorate our house. The involvement of visitors in the performance represents the collective effort we should make to arrange our private/public space. The work represents the need to reconnect and coexist with others (despite the imposed social distance), the transparency of plexiglass representing the wall (restrictions), which cannot stop the common creative act and the need to build something together.
The *Draft* project is an incubator of ideas, through which artists come to complete their work. By presenting an idea or a work that is not yet completed, *Draft* removes the artist's role and an art work's meaning from the traditional frames.



Miki Velciov, *Schițe pentru intervenții peisagistice*, 2020.
Credit foto: Adrian Oncu.
Miki Velciov, *Sketches for Landscape Interventions*, 2020.
Photo credit: Adrian Oncu.

The artwork *The Map* by Ana Maria Szöllösi reflects upon conventions in contradiction with the personal truth. The artist draws a map of her own experiences, which is much larger when positioned over the political map of the world - the micro universe becomes wider and more imposing than the macro universe in our own eyes. Similarly, the *Draft* project also gives young artists room to experiment with their own visions outside precisely defined paths. *Later Edit* is the culmination of the project and a final collective performance, through which the artists were able to return to their works, reiterating the stages of the creative process and understanding the value and importance the public has in the context of the transmitter and the receiver constantly changing their roles.

Translated by Marina Paladi

Endnotes:

1. Stiles, Kristine. *States of Mind: Dan and Lia Perjovschi*. Durham, Duke University Press Books, 2007.

BENIAMIN POPESCU
FIȘĂ TEHNICĂ
TECHNIQUE SHEET

THE FALLEN CITY
Beniamin Popescu
E T A J artist-run space, București
19.02. - 02.03.2021

Text: Ilina Schileru

Textul de sală al expoziției *The Fallen City* a artistului Beniamin Popescu, vernisată la E T A J artist-run space pe 19 februarie 2021, pornește de la premisa că ruina unui oraș poartă în sine o istorie completă a unui ciclu de viață al spațiului antropic. Lucrările lui Beniamin sunt fie amestecuri din ipsos stratificat pe șasiuri de pânză, fie combinații de texturi cu suprafețe cu aspect de porțelan desfășurate pe schela metalică din armătură de fier-beton.
Artistul își explică demersul printr-un proces de lungă durată anterior lucrului în atelier: experimentele cu diverse materiale prin care a realizat decoruri pe platouri de filmare, dar și contextul absolut întâmplător care i-a favorizat o proximitate cu mediul construcțiilor încă din copilărie, i-au provocat interesul pentru combinații de suporturi și în medii ușor neconvenționale pentru expresia plastică. Fiind specifice zonei de construcții, conexiunea cu acest mediu a venit mai târziu. Inițial, B.P. a abordat pictura în sensul ei cât se poate de convențional, prin pictura în ulei și acrilic pe pânză, prin practica fotorealistă și tehnica foto-transferului. Declicul s-a produs după încheierea studiilor masterale, când s-a simțit dator să privească mediul artistic contemporan prin prisma globalității și a influenței masive a bienalelor de artă care s-au dezvoltat progresiv în ultimele decenii, acestea devenind mega-poli culturali și de influență în practica artistică. Accesul instant la informație prin mijlocirea app-urilor de socializare, care permit o ramificare de comunicare imediată cu alte medii aflate la sute și mii de kilometri distanță fizică, a contribuit la o schimbare axială în practica multor artiști aflați în a treia decadă a vieții lor (artiștii mileniali).
The Fallen City este un punct în axa unui proces continuu – unele din piesele mici panotate în galeria E T A J fiind și stratificări ale diverselor rămășițe din probe anterioare, pe care le-a așezat ca într-o reprezentare în secțiune tehnică. Ele pot duce cu gândul fie la planșe anatomice, structuri celulare sau minerale. Cert este că prezintă o redare a căutărilor unui nou filon ce se poate dezvolta ulterior din seria de panouri cu mezoreliefuri a expoziției curente, într-o direcție de altoreliefuri. Este evidentă intenția lui de a face trecerea spre un spațiu tridimensional (sculptură) – prin cele mai recente piese – structura metalică în jurul căreia te poți mișca liber, cu întreruperi în învelișul exterior.
B.P. poziționează expoziția de față paralel cu arheologia, ca spațiu de observare și conservare a memoriei.
El compară amprenta la sol a unui oraș vechi, stins, decăzut, cu un șantier și cu instalațiile sale pe pânză.
Ce subliniază aceste experimente în praful de ghips

The exhibition text of artist Beniamin Popescu's show *The Fallen City*, opened at E T A J artist-run space on 19 February 2021, starts from the premise that the ruins of a city bear within them the complete history of a life-cycle in an anthropogenic space. Beniamin's works are either mixtures of plaster layered on canvas frames or combinations of porcelain-like textures laid out on a grid of iron covered in concrete.
The artist's evolution is explained through a long-term process prior to his studio work: his experiments with various materials through which he produced scenery for film sets, and also the completely coincidental context that introduced him to construction work when he was a child, led to his interest in combinations of materials and unconventional media for plastic expression.
The connection to the medium of construction only came later. Initially, B.P. approached painting in its most conventional form, as oil and acrylic paint on canvas, photorealistic practice, and the technique of photo transfer. The shift came after he finished his master's studies, when he felt obliged to look at the contemporary artistic context through the perspective of globality and the massive influence of art biennials, which have developed gradually in the last decades and have become powerful cultural and influence nexuses in art practice. Instant access to information by means of social apps, which allow instant communication with other places over distances of hundreds and thousands of kilometers, have contributed to a shift in practice for many artists in the third decade of their life (millennial artists).
The Fallen City is a point on the axis of a continual process – some of the small pieces displayed at E T A J are layerings of remains from previous works, which the artist displayed like technical cross-sections. They remind one of anatomical charts or cellular or mineral structures. What is certain is that they showcase his search for a new thread, which could develop from the series of mid-relief panels of the current exhibition towards high-reliefs.
His intention to transition towards a three-dimensional (sculptural) space is clear – we see it in his most recent pieces, like the metallic structure with breaks in the external coating around which you can move freely.
B.P. positions his current exhibition parallel with archaeology, as a space of observing and preserving memory. He compares the plan of an old, abandoned, decayed city with a construction site and with his canvas installations. What these experiments in plaster dust underline is the mechanisms through which a space contains in its own remains an identity and a chronology

Vedere din expoziție. Credit foto: Ștefan Mocanu, arhitect.
Exhibition view. Photo credit: Ștefan Mocanu, architect.

sunt mecanismele prin care un spațiu conține în însăși rămășițele proprii o identitate și o cronologie a unor evenimente, ruina conținând atât începutul, parcursul cât și finalul unui ciclu existențial.
Procesul de căutare a diverselor efecte pe care materialele le pot reda prin combinații chimice și tratări mecanice (polizare) dă naștere unor suprafețe cu texturări plăcute estetic, care incită întrucâtva tactilitatea. Artistul relatează că prin căutare și experiment continuu a realizat și anumite tratări accidentale ale suprafețelor, al căror efect ar părea la prima vedere premeditat. Este exemplul lucrării de la intrare, de culoare violacee cu accente de un verde metalizat și cu volumetrie în trei trepte.
Ideea de conservare a trecutului este un concept romantic și modern totodată, prin care omul fetișizează trecutul societal. Iar acest teren este propice interpretării artistice, operând cu un instrumentar divers, precum: memoria, amprenta, sinteza, istoricismul. Ca referințe, Beniamin citează corpusul sculpturilor de oțel și beton, de mari dimensiuni, ale lui Richard Serra – vezi *Sea Level* (1996), un exemplu de land art care se regăsește în De Wetering în Zeewolde, Olanda. Totodată este fascinat de instalația masivă a aceluiași artist, *East-West/West-East* (2014) din Deșertul Qatar, compusă din 4 panouri de oțel înalte de 14 metri amplasate într-o linie dreaptă pe o distanță de 6 km, în cadrul unui program de artă fondat de Qatar Museums.
În concluzie, traseul lui B.P. este puternic tributar contextului personal, dar reușește să se plaseze totodată într-un context actual în artele vizuale, marcând un moment în procesul de identificare al unei voci proprii și pe un drum care se dezvăluie pas cu pas, de la un experiment la altul.

of certain events. The ruin contains the beginning, the middle, and the end of an existential cycle.
The process of seeking out the various effects that materials can display through chemical combinations and mechanical treatment (polishing) creates surfaces with aesthetically pleasing textures that somewhat incite touch. The artist says that through constant seeking and experimenting, he came to certain accidental treatments of the surfaces, whose effects might at first glance seem deliberate. One example is the work at the entrance, colored in violet, with hints of metallic green, and three-layered volumes.
Preserving the past is both a Romantic and a Modern concept through which humans fetishize the social past. And this field is fitting for artistic interpretation, operating with a diverse set of instruments, like memory, traces, synthesis, historicism. Beniamin cites as references the corpus of large-scale steel and concrete sculptures of Richard Serra – see *Sea Level* (1996), a piece of land art located in De Wetering, in Zeewolde, the Netherlands. He is also fascinated by Serra's massive installation *East-West/West-East* (2014), located in the Qatar Desert, made up of four 14-meter-high steel panels, placed in a straight line over 6 km, as part of an art program founded by the Qatar Museums.
To conclude, B.P.'s evolution bears a strong tribute to his personal context, but also manages to place itself in a very current context in the visual arts, marking a point in his journey of identifying his own voice, on a road that reveals itself step by step, from one experiment to the next.

Translated by Rareș Grozea

Vedere din expoziție. Credit foto: Ștefan Mocanu, arhitect.
Exhibition view. Photo credit: Ștefan Mocanu, architect.

▲ Aurora Király, *Anii 50 sau Disperare ușoară*, instalație, pâslă, bumbac, 2020. Credit foto: YAP studio / Pavel Curagău.
Aurora Király, *50s or Soft Despair*, installation, felt, cotton, 2020. Photo credit: YAP studio / Pavel Curagău.

► Spot the Women! Where is She?, instalație - Info Point Elena Popea, 2020. Credit foto: YAP studio / Pavel Curagău

CORSETE VECHI ȘI NOI
CORSETS OLD AND NEW

CORSETE VECHI ȘI NOI
Artiste: Jasmina Al Qaisi, Aurora Király, Alexandra Ivanciu, Jolanta Nowaczyk, Spot the women!
Curatoare: Valentina Iancu
Zina Gallery, Cluj-Napoca
11.12.2020-7.02.2021

Text: Ada Muntean

Corsete vechi și noi de la Zina Gallery Cluj este unul dintre proiectele curatoriale recente ale Valentinei Iancu, încorporând o selecție din lucrările artistelor: Jasmina Al Qaisi, Aurora Király, Alexandra Ivanciu, Jolanta Nowaczyk și Spot the women!, cu miza de a problematiza presiunea patriarhatului în istoria recentă și în contemporaneitate, folosind ca simbol corsetul.
Elementul comun al proiectelor vizuale este integrarea istoriilor unor predecesoare și apelul la memorie în conturarea devenirii artistice intime, personale. Corsetul, ca obiect vestimentar opresiv, devine o metaforă pentru revolta ca demers creativ și în denunțarea status quo-ului. Expoziția pune astfel în discuție câteva coordonate importante în ce privește procesul de devenire și autodescoperire al artistelor: cunoașterea, recunoașterea, formarea și eșecul – ce devin repere punctuale în construcția și deconstrucția proiectelor individuale, chestionând valorile artei.
Corsete vechi și noi se conturează ca o expoziție coerentă și echilibrată, încorporând medii vizuale precum desenul, fotografia și instalația (textilă, video, sonoră, cu elemente ready-made) în conturarea unui spațiu atmosferic ce invită la interogație. Vizualul, tactilul și sonorul creează o experiență sinestezică pentru receptor, integrând referințe conceptuale în fiecare demers artistic în parte.
Aurora Király prezintă instalația sculptural-textilă *50s or Soft Despair* și seria *Héroïnes*, în care problematizează identitatea artistică feminină în două formule vizuale distincte. *Héroïnes* analizează într-o serie de schițe în acrilic montate pe suporturi de lemn practica unor artiste internaționale care au exercitat o influență pe

Corsets old and new at Zina Gallery in Cluj is one of Valentina Iancu's recent curatorial projects, bringing together a selection of works belonging to artists Jasmina Al Qaisi, Aurora Király, Alexandra Ivanciu, Jolanta Nowaczyk, and Spot the women!, aiming to interrogate the patriarchal pressure in recent history and contemporary times using the corset as a symbol.
The common element of these visual projects is the inclusion of stories of some predecessors and the appeal to memory in shaping an intimate, personal artistic becoming. The corset as an oppressive clothing item becomes a metaphor for revolt as creative action in denouncing the status quo. Thus, the exhibit discusses some important coordinates of the artists' process of becoming and rediscovery: cognition, recognition, formation, and failure – all of which are checkpoints within the construction and deconstruction of individual projects, questioning the values of art.
Corsets old and new is a coherent and well-balanced exhibit, incorporating visual media such as drawing, photography, and installations (textile, video, sound, with ready-made elements) in the shaping of a space that welcomes questioning. The visual, the tactile, and the sound create a synesthetic experience for the audience, integrating conceptual references into each artistic approach.
Aurora Király presents her sculptural-textile installation *50s or Soft Despair* and the series *Héroïnes*, in which she questions feminine artistic identity in two distinct visual formulae. *Héroïnes* analyzes, in a series of acrylic sketches mounted on wooden frames, the practices of international artists such as Marina Abramović, Pipilotti

parcursul timpului asupra evoluției acesteia precum Marina Abramović, Pipilotti Rist, Kiki Smith, Sonia Delaunay, Martha Rossman, Francesca Woodman, ș.a. Desenele Aurorei Király au un caracter intim, confesiv, suportul pe care acestea sunt executate fiind file rupte dintr-un bloc de schițe, care insinuează prezența unui jurnal mai consistent, din care ni s-a prezentat doar o selecție. *50s or Soft Despair* se conturează ca o continuare a seriei precedente, piesele textile juxtapuse materializând siluete de artiste „extrase" din spectacole de dans care au avut o contribuție creativă importantă în folosirea limbajului corporal în acțiuni performative/ coregrafice, precum: Mary Wigman, Meredith Monk, Lucinda Childs, Yvonne Rainer, Marie Chouinard, Mette Ingvartsen, Mette Edvardsen. Prin aplicarea unui profil al propriului autoportret în fiecare piesă a instalației, artista accentuează simbolic caracterul autoreferențial al lucrării, sugerând ascendența pe care aceste artiste au avut-o asupra sa. Astfel, Aurora Király pune în discuție relația artistului cu istoria în general și cu istoria artei în special, folosind mai multe medii artistice, precum: fotografia, desenul, colajul textil, instalația.
Lucrarea *Bine Biene*, a Jasminei Al-Qaisi, se constituie ca un poem / instalație sonoră, în care artista fuzionează reflecții ale trecutului personal cu decupaje de narațiuni despre femei apropiate acesteia, incluzând informații relaționate cu antropomorfismul și familia de albine Apidae. Acest proces de juxtapunere a sunetului este contextualizat în galerie într-un cadru teatral și totodată meditativ pentru receptor. Jasmina Al-Qaisi produce lucrări audio pentru radio și este membră a grupului de artiști *Research and Waves*, fiind interesată de potențialitatea sunetului ca limbaj în proiecte de artă contemporană.
Instalația video *Embodying Herstories* a Alexandrei Ivanciu problematizează un vid permanent în discursul cultural: faptul că femeile sunt în mare parte absente în istoria artei și se concentrează, prin filtrul unei perspective feministe, pe o critică a structurilor sociale și a stereotipurilor de percepție a femeilor în artă. *Embodying Herstories* face referire la corpusul de lucrări ale unor artiste din România, văzute în general ca fiind marginale, precum Olga Greceanu, Cecilia Cuțescu-Stork și Nina Arbore. Receptorul este confruntat cu o compoziție dinamică realizată pe o serie de monitoare ce constituie priviri intense decupate din autoportrete picturale și compoziții executate de aceste artiste, care substituie obiectul percepției inițial (lucrarea de artă), transferând acest rol receptorului. Astfel, se realizează un dialog contemplativ între privitor și instalația video într-o încăpere întunecată, ce configurează un cadru subtil, intimist în care observatorul devine cel observat și viceversa. *Embodying Herstories* se propune astfel ca o lucrare spectaculoasă vizual, dublată de un mesaj necosmetizat, puternic și profund ce vizează în mod direct o interpretare lucidă a statutului femeii în istoria artei.
Sink or Swim de Jolanta Nowaczyk se materializează ca un act de reconstituire și documentare a unui proiect vechi de 50 de ani, nefinalizat, al artistei Anna Szpakoska-Kujawska. Imaginat asemeni unei instalații din baloane supradimensionate sub forma unor corpuri umane, aceasta urma să fie lansată la înălțime deasupra râului Odra (Cehia), într-o acțiune artistică, însă din motive tehnice, s-a dovedit în final a fi imposibil. Întâlnirea dintre cele două artiste nu a generat o resuscitare a proiectului așa cum era stabilit

Jolanta Nowaczyk, *Scufundă-te sau înoată*, print, proiecție video, 2020.
Credit foto: YAP studio / Pavel Curagău
Jolanta Nowaczyk, *Sink or Swim*, print, video projection, 2020.
Photo credit: YAP studio / Pavel Curagău

Rist, Kiki Smith, Sonia Delaunay, Martha Rossman, Francesca Woodman etc., all of whom influenced the artist's evolution over the course of time. Aurora Király's drawings have an intimate and confessive character, being made on pages that were torn from a sketchbook, thus insinuating the presence of a more consistent diary from which we only get to see a selection. *50s or Soft Despair* seems like a follow-up of the previous series; the textile pieces materialize artists' silhouettes "extracted" from dance shows that had an important creative contribution to the use of body language in performances and choreographic actions such as Mary Wigman, Meredith Monk, Lucinda Childs, Yvonne Rainer, Marie Chouinard, Mette Ingvartsen, and Mette Edvardsen. By adding a profile of her self-portrait in each component of the installation, the artist symbolically emphasizes the self-referential character of the work, suggesting the influence these artists had on her work. Thus, Aurora Király questions the relationship between the artist and history in general, and art history in particular, using various artistic media such as photography, drawing, textile collage, and installations.
Jasmina Al-Qaisi's work *Bine Biene* is a poem – a sound installation in which the artist fuses reflection on her personal past, with pieces of narratives about women who were close to her, including information related to anthropomorphism and the Apidae family of bees. This process of intersecting sound is contextualized within the gallery in a theatrical frame and, at the same time, a frame of reflection for the audience. Jasmina Al-Qaisi produces audio works for radio stations and is a member of the artistic group *Research and Waves*, interested in the potentiality of sound as a language in contemporary art projects.
Alexandra Ivanciu's video installation *Embodying Herstories* questions a permanent void in the cultural discourse: the fact that women are largely absent from the history of art and focuses on a critique of social

Alexandra Ivanciu, *Întruchipând Istoriile Ei*, instalație video, 2017.
Credit foto: YAP studio / Pavel Curagău.
Alexandra Ivanciu, *Embodying Herstories*, video installation, 2017.
Photo credit: YAP studio / Pavel Curagău

inițial, ci a devenit gradual o experiență de învățare intergenerațională, o reflecție asupra succesului și eșecului în procesul creativ și în artă. *Sink or Swim* devine astfel o traducere vizuală interpretată a acestor aspecte, Jolanta Nowaczyk arhivând și documentând fragmente vizuale și conceptuale ale proiectului inițial.
Where is She? (Info point: Elena Popea) este un proiect *Spot the women!*, ce se propune ca o inițiativă educativă apărută inițial în social media având ca scop interogarea poziției artistelor în istoria artelor și militarea pentru o prezență mai consistentă a lucrărilor de artă concepute de acestea în colecții muzeale permanente, precum și în manuale de specialitate și albume de artă. Gabriela Mateescu simulează în instalația de tip ready-made *Where is She*? un punct de promovare comercial în care prezintă identitatea și creația artistei Elena Popea, singura prezență feminină în colecția permanentă a Muzeului de Artă Cluj-Napoca, invitând privitorii în a-i descoperi opera și totodată realizând o acțiune artistică pentru a o consemna în mentalul colectiv.
Corsete vechi și noi de la Zina Gallery Cluj se constituie astfel drept un proiect curatorial versatil ce încorporează într-o manieră eclectică estetic (video, fotografie, desen, sunet, piese textile, obiecte ready-made) mai multe viziuni despre statutul artistei contemporane, făcând apel la micro-istorii și integrându-le ca punct de pornire în construcția conceptelor individuale, ce potențează conceptul general al expoziției. Corsetul devine o metaforă pentru contextul restrictiv istoric și social pe care artistele au fost nevoite să îl confrunte în existența lor, însă consemnează de asemenea și capacitatea de transformare a obstacolului și eșecului în proces evolutiv, chestionându-le relativitatea și integrându-le ca etape inevitabile în complexitatea creației.

structures and perception stereotypes of women in art from a feminist perspective. *Embodying Herstories* refers to the corpus of works of some Romanian artists who are generally seen as marginal: Olga Greceanu, Cecilia Cuţescu-Stork, and Nina Arbore. The audience is confronted with a dynamic composition, on a series of screens, made up of intense stares taken from pictural self-portraits and other compositions belonging to these artists, substituting the initial object of perception (the artwork), transferring this role to the audience. Thus, a contemplative dialogue between the audience and the video installation takes place in a dark room, setting up a subtle and intimate environment in which the observer becomes the observed and vice versa. *Embodying Herstories* is a visually spectacular work, doubled by a raw, powerful, and profound message, directly suggesting a lucid interpretation of the status of women in the history of art.
Sink or Swim, by Jolanta Nowaczyk, is an act of reconstitution and documentation of an unfinished, fifty-year-old project, belonging to artist Anna Szapkoska-Kujawska. In the form of an installation made up of oversized balloons resembling human bodies – it was supposed to be launched above the Odra river in the Czech Republic (during a performance), something that, due to technical difficulties, proved to be impossible. The encounter between the two artists did not manage to resuscitate the project, as was initially established, but it became an intergenerational learning experience, a reflection upon success and failure in the creative process and in art. Thus, *Sink or Swim* is a visually interpreted translation of all these aspects, and Jolanta Nowaczyk archives and documents visual and conceptual fragments of the initial project.
Where is She? (Info point: Elena Popea) is a *Spot the Women!* project, an educational initiative which appeared on social media, with the purpose of questioning the position of the women artists in the history of art and advocating for a more consistent presence of their works in permanent museum collections, textbooks, and art books. Gabriela Mateescu's ready-made installation *Where is She?* simulates a commercial promotion point to introduce the identity and creation of artist Elena Popea, the only woman in the permanent collection of Cluj-Napoca Museum of Art, inviting the audience to discover her work and also creating an artistic action to introduce her into the collective thought.
Corsets old and new at Zina Gallery in Cluj is a versatile curatorial project which incorporates, in an aesthetically eclectic manner (video, photography, drawing, sound, textiles, ready-mades), multiple perspectives about the status of contemporary art, using micro-histories and integrating them as a starting point in the construction of individual concepts which empower the general concept of the exhibit. The corset becomes a metaphor for the restrictive socio-historical context the artists had to deal with in their lives; it also marks the transformative ability of obstacles and failures in the process of evolution, questioning their relativity and integrating them as inevitable stages in the complexity of creation.

Translated by Daniel Clinci

DUP ÎN ȚARA MINUNILOR
DUP IN WONDERLAND

LOREM IPSUM
Artist: Darie Dup
Curator: Horea Avram
Muzeul de Artă Craiova
18.09. – 01.11.2020

Text: Laura Tiparu

Obiectul e rotund, intens pigmentat și lucios. Tronează, în toată splendoarea sa, pe un cub de plexiglas, care absoarbe lumina și o reflectă în diferite culori, asemenea unei prisme. Îți atrage imediat privirea. Numeroasele excrescențe, cu vârfuri în formă de buze roșii și senzuale, păreau, în 2018, când au fost scoase în lume, că trimit în jur bezele à la Marilyn Monroe. În anul de grație (?) 2020, voluptatea lor a intrat într-un con de umbră, lăsând loc unei trăiri amuzat-anxioase, în prezența portretului supradimensionat și fardat cam țipător al inamicului public numărul unu. Cum se numește lucrarea asta? Inițial, i-am spus *Sărutul Evei*, iar acum se numește *Mors per Evam*..., numele nu contează, a răspuns autorul. În ciuda acestei declarații, toate lucrările din expoziția lui Darie Dup purtau titluri. E adevărat, nu din cele obișnuite. Începând cu titlul expoziției înseși: *Lorem ipsum* și continuând cu numele lucrărilor: *turris consummatio*, *quadrata ex circulo*, *anatomica fingitur*, *circulum sibi inscriptum*, *studio quadratura*, *mors per Evam*, *chao*, *silentio platea*, artistul ne pune în gardă în legătură cu intenția sa. Aparent, se asigură malițios că a aruncat o perdea de fum peste ea, speră, cum ar veni,

The object is round, highly pigmented, and shiny. It sits in all its splendor on a plexiglass cube that absorbs and reflects the light like a prism. You are immediately drawn to it. Its many protuberances, shaped as red, sensual lips, seemed to send kisses like Marilyn Monroe when they were first exhibited in 2018. In our beloved year 2020, their voluptuousness has been obscured by a funny-anxious feeling when standing in front of the oversized portrait of the current public enemy number one, loud makeup and all. What is this work called, you ask? “Initially I titled it *Eve’s Kiss* (*Sărutul Evei*), but now it’s *Mors per Evam*... However, the name is not relevant,” the artist says. In spite of this statement, all the works in Darie Dup’s show did have titles, albeit not regular ones. From the exhibition’s title, *Lorem ipsum*, to the works bearing names such as *turris consummatio*, *quadrata ex circulo*, *anatomica fingitur*, *circulum sibi inscriptum*, *studio quadratura*, *mors per Evam*, *chao* and *silentio platea*, the artist warns us of his intent. With playful malice, he makes sure that he’s securely hiding behind a smokescreen (“I trust I make myself obscure”). This is why we shouldn’t seek meaning in a Romanian-Latin dictionary, but in their apparently meaningless enumeration that reads as a spell, which becomes the key in reading his intention, as the understanding of the experiment in itself does not depend on the analysis of each of its elements. Their ensemble is *useful* to the artist after its meaning has been removed. (Just as, in the layout of magazines or websites, the text “lorem ipsum” is used to facilitate the design’s evaluation, functioning as a content simulator in the absence of a readable semantic *hic et nunc*.)
Only after the catalogue’s release does one realize that the exhibition showed at the Craiova Art Museum (Muzeul de Artă Craiova) is just an intermediary study, a “work in progress” within this larger, complex, and bizarre artistic experiment, a final concession to the corporeality of the object and a warning towards the crisis between objects and their creator. Said crisis is reflected in various aspects: none of the older works (sculptures/installations) bear their original title and the newer works are the result of different techniques of deconstructing and reconstructing shape through color and collaging using digital printing, having lost their third dimension (volume) in the process. The artist’s recent statements shed the most light in this respect, as he confesses to the difficulties of cohabitating with his own work, their proximity in his living space leading to a compulsive need to reshape them. He doesn’t refer so much to the fragmentation and amputation that used to be a conceptual element he used as a trade mark in

Vedere din expoziție. Credit foto: Darie Dup.
Exhibition view. Photo credit: Darie Dup.

că a reușit să se facă neînțeles („I trust I make myself obscure”). De aceea, nu dicționarul latin-român, ci înșiruirea lipsită de sens a cuvintelor latinești, cu valențe incantatorii, devine un semnal prețios în descifrarea intenției sale. Pentru că înțelegerea experimentului, ca întreg, nu se bazează pe cunoașterea și analizarea elementelor sale componente. Ansamblul lor devine *util* artistului numai după ce a fost golit de sens. (La fel cum, în machetele revistelor sau website-urilor, textul „lorem ipsum” facilitează evaluarea designului, funcționând ca simulator de conținut, în absența semanticii descifrabile *hic et nunc*.)
Abia după apariția catalogului realizezi că, în economia acestui experiment artistic, complex și bizar, expoziția propriu-zisă, de la Muzeul de Artă Craiova, a reprezentat doar un stadiu intermediar (*work in progress*...), o ultimă concesie acordată corporalității obiectului și, în același timp, un avertisment asupra crizei intervenite în relația dintre obiecte și creatorul lor. Despre această criză vorbesc mai multe aspecte: niciuna dintre lucrările mai vechi (sculpturi/instalații) nu poartă titlul original, lucrările noi au pierdut a treia dimensiune (volumul), fiind rezultatul unor procedee de descompunere și recompunere a formei prin culoare și colare, cu ajutorul tehnologiei printului digital. Dar mai ales confesiunile artistului, din ultima vreme, sunt concludente, mărturisind dificultățile de coabitare cu propriile opere, vecinătatea lor provocându-i compulsia de a interveni în mod repetat asupra formei lor. Nu în sensul amputărilor și fragmentărilor, care în trecut țineau de concept și deveniseră o marcă a expresiei sale, ci a adăugării unor amănunte, care riscă să paraziteze simplitatea frumoasă a ideii, prin redundanță. Și cum aceste excrescențe ale expresiei par să se nască din ispitele materiei, Darie Dup încetează (pentru un timp) să cioplească lemnul, să lucreze în materia concretă, pentru a modela în substanța propriei fantezii.
În paginile catalogului *Lorem ipsum*, lucrările sale își pierd definitiv numele și corpurile, devenind amprente ale unui univers virtual, acolo unde imaginația pare să opereze separarea artistului, atât de lume cât și de sine însuși. Căutarea de forme noi devine expresia căutării în sine după un nou fior al descoperirii, după un ochi nou. Noua privire ar fi potențată de antrenamentul experienței, la fel ca în cazul unui *proofreader*, pentru a folosi jargonul industriei tiparului, la care artistul a apelat pentru a-și numi exercițiul. Lucrările vechi și noi din *Lorem ipsum* sunt aplatizate, suprapuse, descompuse și supuse jocului fanteziei în paginări insolite. Efectul imaginilor construite te bântuie, având aceeași persistență ca rânjetul pisicii de Cheshire, după ce ea însăși a dispărut deja.

the past, but the need of adding more detail that risks overshadowing the simple beauty of the idea, making it redundant. As these additional forms of expression seem to stem from the temptations of matter, Darie Dup has stopped (for the time being) carving into wood and working with concrete matter in order to shape the substance of his own fantasy.
Within the *Lorem ipsum* catalogue, his works become completely devoid of name and body, becoming footprints of a virtual universe where imagination seems to work towards the separation of the artist both from the world and from himself. The quest for new forms becomes the expression of self-discovery after a new introspective push, a set of fresh eyes. This novel gaze would be amplified by the training of the experience, just as the proofreader would, in order to use the publishing jargon employed by the artist in this exercise. New and old works are flattened, superimposed, decomposed and, subject to the fantasy’s own games through surprising layouts in *Lorem ipsum*. The effect of the newly built images is certainly haunting, persisting long after their disappearance, just like the infamous Cheshire cat’s smile.

Translated by andra nikolayi

RESZEGH BOTOND
JURNAL COTIDIAN ÎNTR-UN SPAȚIU IMPUS
DAILY DIARY IN AN IMPOSED SPACE

DESENE DINTR-O AXĂ ÎNDEPĂRTATĂ
Artist: Részegh Botond
Curatoare: Ana Negoiță
Muzeul Colecțiilor de Artă, București
11.03. - 18.04.2021

Text: Marilena Preda Sânc

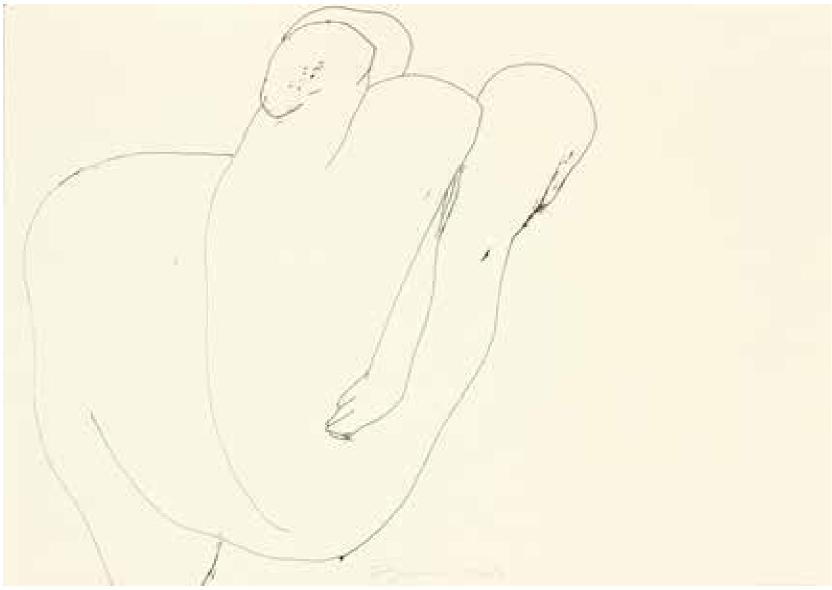
Reszegh Botond expune la Muzeul Colecțiilor din București desene și picturi din ciclul *Weekdays Wrapped Up*, prezentate și la galeria Yi, New York în 2020, alături de lucrări din seriile *Loss of Soul* (2016) și *Mirage and Damnation* (2017).
Gestul artistului surprinde în *Weekdays Wrapped Up* – într-o caligrafie de o precizie chirurgicală, ce implică o notă de dramatism dar și sensibilități sesizabile în ductul nuanțat al liniei – stări existențiale trăite într-un spațiu atemporal și limitat în perioada pandemică.
Reszegh Botond povestește – esențializând în reprezentări vizuale realizate într-o singură expirație profundă cu rezonanța unui sunet ce conține autenticul viețuirii – întâmplări de cuplu, familie, meditând asupra propriului eu și a conceptului de libertate. Personaje-golem interacționează și acționează ca o structură unică, mobilă, subtilă și plină de forță. Empatizăm cu imaginea și descifrăm – un contact direct, erotic, o atingere inefabilă, tensiuni, melancolie, agresivități și armonie – într-un jurnal intim cotidian, care e în același timp refugiu și privare de libertate.
În contrast cu desenele sale ce ne apar ca niște haiku-uri, picturile, încărcate psihologic, izbucnesc nestăvilit în cromatici puternic contrastante mediate și articulate de o gestualitate expresivă susținută conceptual.
Întâmplările trăite în spațiul impus devin în viziunea artistului o arhivă apropriată, reinterpretată și translată în imagini / semne vizuale totemice cu valoare mnemonică.
Artistul își afirmă, cu onestitate profesională și credință autentică în puterea imaginii de a transmite adevărul creației, demersul artistic – o meditație / un comentariu vizual complex, frust și nuanțat, despre sine și ceilalți într-un moment de traumă al întregii umanități.
Reszegh Botond este un artist cu o operă consistentă și originală care cu generozitate și competență promovează artele vizuale în context național și internațional, ca director artistic și curator al Galeriei Uj Kriterion din Miercurea Ciuc.

At the Museum of Art Collections (Muzeul Colecțiilor), Bucharest, Reszegh Botond shows drawings and paintings from his *Weekdays Wrapped Up* series, also exhibited at Yi Gallery, New York, in 2020, alongside works from the series *Loss of Soul* (2016) and *Mirage and Damnation* (2017).
In *Weekdays Wrapped Up*, through a surgically-precise calligraphy with a dramatic touch as well as sizeable sensitivities in the nuanced line work, the artist's handiwork embodies existential predicaments experienced in the atemporal and limited space of the pandemic period.
Reszegh Botond narrates scenes from couple and family life, distilled into visual representations created in a single breath with the profound resonance of a sound that contains the authenticity of living while meditating on his own self, as well as the concept of freedom. Golem-like characters act and interact like a single structure, mobile, subtle, and filled with force. We empathize with the image and decipher its elements – a direct, erotic contact, an ineffable touch, tensions, melancholy, aggressions, and harmony – in an intimate, daily diary, which is at once refuge and lack of freedom.
In contrast with his drawings that read like haikus, his psychologically-charged paintings are bursting freely in strong, complementary chromatics mediated and articulated through an expressive gestuality with a conceptual backbone.
The events lived in the imposed space become, in the artist's vision, an appropriated archive, reinterpreted and translated into images / visual totemic signs of mnemonic quality.
The artist restates his artistic credo, a meditation, a complex visual commentary, blunt and nuanced, on himself and others in a moment of trauma shared by the entire humanity with professional honesty and the firm belief in the power of the image to convey the truth of creation.
Reszegh Botond is an artist with a consistent, original body of work who generously and competently promotes visual art both locally and internationally as artistic director and curator of Uj Kriterion Gallery in Miercurea Ciuc.

Translated by andra nikolayi

▲ Reszegh Botond, Seria *Weekdays Wrapped Up*, 200 x 140 cm, acrilic pe pânză, 2020-2021.
Reszegh Botond, *Weekdays Wrapped Up* Series, 200 x 140 cm, acrylic on canvas, 2020-2021.

► Reszegh Botond, Seria *Weekdays Wrapped Up*, desen în tuș pe hârtie, 50 x 35 cm, 2020.
Reszegh Botond, *Weekdays Wrapped Up* Series, ink drawing on paper, 50 x 35 cm, 2020.



Dorel Găina, *Celebreting the hole!*, instalație, 16 x 73 x 30 cm, 2020.
Dorel Găina, *Celebreting the hole!*, installation, 16 x 73 x 30 cm, 2020.

O INCURSIUNE ÎN VIITORUL TRECUTULUI COMUNIST

A FORAY INTO THE FUTURE OF THE COMMUNIST PAST

Text: Teodora Talhoș

DUPĂ 30 DE ANI – PRIVEȘTE ÎNAPOI SPRE VIITOR. EXPOZIȚIE COLECTIVĂ A FILIALEI UAP ORADEA
Artiști: Gabriela Bohnstedt Gavrilaş, Flaviu Cacoveanu, Liana Corb, Vioara Bara, Dorin Damaschin, Dan Daniel, Judit Egyed, Dorothea Fleiss, Rodica Indig, Tudor Frîncu, Dorel Găină, Remus Ilisie, Imre Juhasz, Adi Judea, Eugenia Mangra, Terez Matza, Dan Mircea, Mihály Murányi, Ovi Pascu, Ioan Augustin Pop, Teodora Bicescu, Horea Sălăgean, Elsa Stanyer, Ovidiu Sălăgean, Teofil Stiop, Mihaela Tătulescu, Radu Tîrnovean, Laszlo Ujvarossy, Teodora Vlaicu, Alicja Wysocka
Curatoare: Teodora Talhoș
Galeria Reperaj-Cetate, Oradea
25.07. – 15.08.2020

Au trecut mai bine de 30 de ani de la Revoluția din decembrie 1989, un eveniment care a marcat o schimbare radicală în societatea românească. Însă despre ce fel de schimbare este vorba mai exact și care sunt implicațiile ei? După trei decenii, România se află încă în tranziție, un limb în care resturile comunismului se întrepătrund cu elementele globalizării și ale capitalismului, creând un hibrid bizar, de cele mai multe ori contradictoriu.
Deși comunismul este un trecut al cărui spectru încă ne influențează în mod inconștient multe dintre acțiuni și gânduri, el rămâne ceva asupra căruia reflectăm prea rar. Să lăsăm trecutul așa cum e, fără să îl analizăm și să ne confruntăm direct cu el, pare să fie un consens nescris. Cum se lasă însă explicată această aparentă amnezie, acest refuz de a privi înapoi cu atenție, prim pas pentru conturarea unui viitor fezabil? Edit András sugerează, în eseul ei „An Agent is Still at Work. The Trauma of Collective Memory of the Socialist Past" că, în cazul traumei colective cauzate de comunism, dar și de schimbările bruște ce au urmat după Revoluție, mecanismul de adaptare a ajuns într-un punct mort încă din fazele incipiente, când s-au instaurat refuzul și negarea. Ca urmare, evoluția către ultima fază în depășirea traumei, și anume cea de vindecare, nu a putut avea încă loc.

Vioara Bara, *După 30 de ani. Un abis între bestie și supraom*, ulei pe pânză, 250 x 200 cm, 2020.
Vioara Bara, *After 30 years. An abyss between the beast and the superhuman*, oil on canvas, 250 x 200 cm, 2020.

Expoziția *După 30 de ani: privind înapoi spre viitor* explorează potențialul intervenției artistice de a activa ca un catalizator în depășirea traumei. Prin gesturi de autoreflecție, sau prin analiză a societății în care trăim, contribuțiile artistice sunt menite să încurajeze o examinare critică a trecutului comun. Văzut prin ochii a două generații diferite – cea care a experimentat în mod direct comunismul și cea născută după '89, acest trecut este reconsiderat pentru o înțelegere mai profundă a prezentului, dar și pentru un drum coerent și echitabil către viitor. Așadar, încotro?
Contribuțiile artistice prezentate în *După 30 de ani: privind înapoi spre viitor* tratează diferite teme specifice comunismului și perioadei postcomuniste.
Lucrarea Vioarei Bara, intitulată *După 30 de ani – un abis între bestie și supraom* descrie printr-un limbaj

It has been more than 30 years now since the Romanian Revolution in December 1989, an event that marked a radical change in Romanian society. Yet what exactly did this change mean and what were its implications? After three decades, Romania still finds itself in a state of transition, a limbo where reminiscences of Communist times are interwoven with elements of globalization and capitalism, creating a peculiar and contradictory hybrid state of things and of mind.
Long after its fall, the specter of Communism still occupies a space in the collective unconscious and influences many of our thoughts and actions, without being reflected upon. Leaving the past as it is, without analyzing or confronting it, seems to be an unwritten consensus. How can this ostensible amnesia be explained? Why this refusal to look back carefully in order to take a first step towards a feasible future? As Edit András states in her essay "An Agent is Still at Work. The Trauma of Collective Memory of the Socialist Past," in the case of the collective trauma caused by Communism and of the unexpected changes following the Revolution, the coping mechanisms have come to an early dead end, leaving room only for denial and rejection. In consequence, the evolution towards the last phase in overcoming the trauma – that of the healing – could never take place.
30 Years After: Looking Back into the Future explores the potential of art interventions to act as catalysts in the overcoming of trauma. Through self-reflective gestures or a sharp analysis of the society we live in, the artistic contributions invite to a critical examination of the common past. Seen through the eyes of two different

Flaviu Cacoveanu în colaborare cu Laura Purcelean, *Clasa din 1989*, pulover croșetat de mână, lână, mărime medie, 2015.
Flaviu Cacoveanu in collaboration with Laura Purcelean, *Class of 1989*, hand crocheted sweater, wool, medium size, 2015.

Mihaela Tătulescu, *Stereotipii*, instalație, 2020.
Mihaela Tătulescu, *Stereotypes*, installation, 2020.

plastic frenetic o lume haotică, dezorientată, în care generația tânără pare să fie strivită sub cizma grea a trecutului, dar și a prezentului. Un univers la fel de halucinant, care se învârte fără oprire, fiind navigat de oameni cu mine pasive și nepăsătoare, este reprezentat în pictura lui Teofil Stiop, *Entropic Delight*. Instalația Terezei Matza, intitulată *Pâinea cea de toate zilele*, redă un comentariu critic adus la adresa impasibilității societății, amorțită prin diverse mijloace, dar și la adresa consumului în masă. Compozițiile semiabstracte ale lui Dorin Damaschin creează spații crepusculare, unde obiecte neidentificate plutesc fără puncte de susținere, creând un colaj familiar și totodată îndepărtat. Lucrarea lui Ioan Augustin Pop, *Crepuscular I*, evocă în tonuri reci suprapunerea sferei private cu cea publică. Ceea ce ar trebui să fie un spațiu sigur și confortabil se transformă în ceva lipsit de intimitate, expus privirii. Cuvintele „Cool Cult" duc cu gândul la invadarea sferei private, la îndoctrinarea care avea și are loc prin programele televizate sau prin social media. Rolul pe care imaginea televizată l-a jucat în Revoluția de la 1989 este reflectat de către Elsa Stanyer în instalația multimedia intitulată *Almost not there anymore*. Stanyer accesează trecutul comunist într-un mod indirect și autoreferențial, printr-un dialog purtat cu mama ei despre moartea bunicului, fost membru al Partidului Comunist Britanic, în decembrie 1989. Astfel, o tragedie personală și deziluzia care i-a urmat sunt puse într-un context transnațional. Întreruperea bruscă a unui parcurs ce părea stabil este adresată în lucrările pictorului Ovidiu Sălăgean și ale sculptorului Ovidiu Pascu. Fețele asemănătoare unor

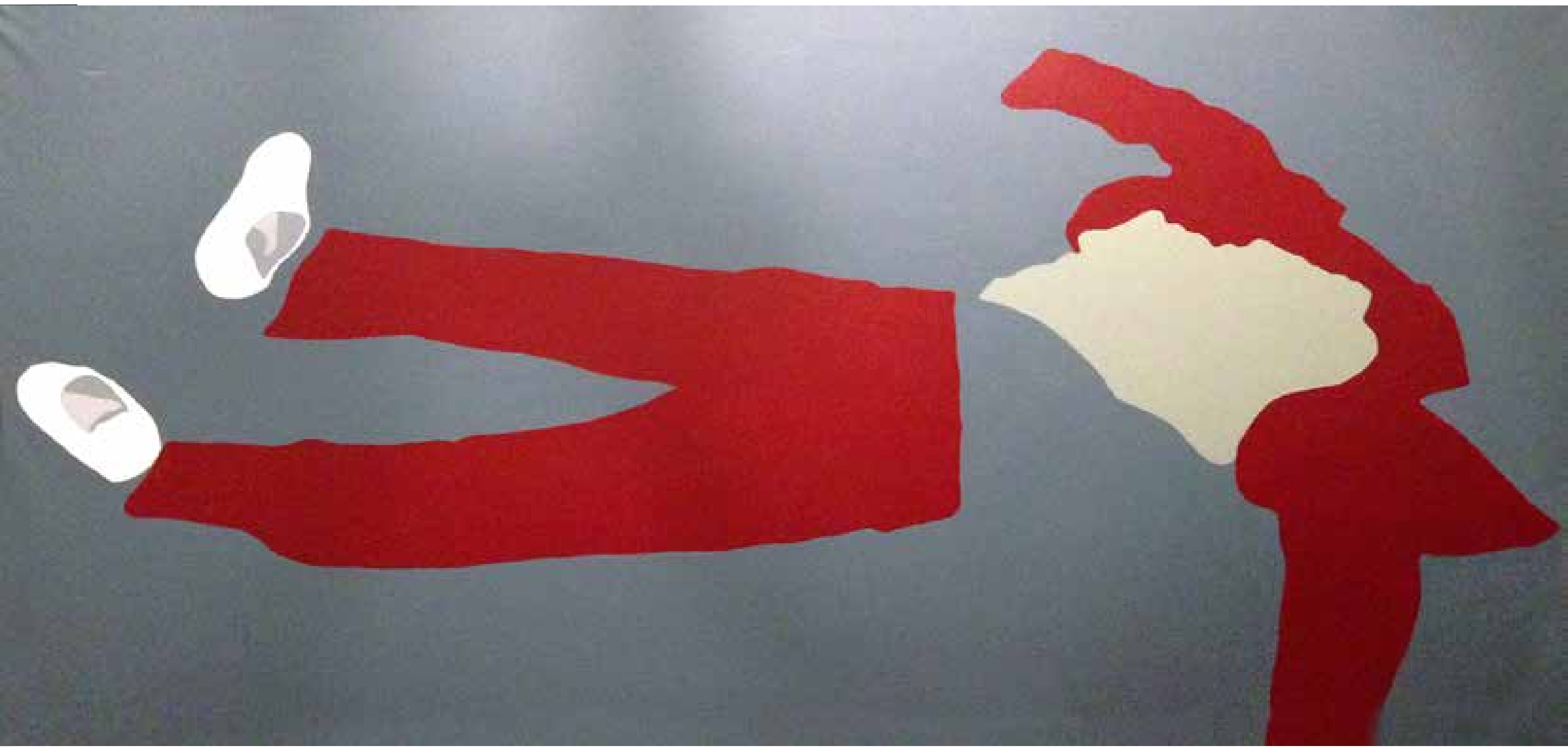
generations – the first artistic perspective coming from a generation that directly experienced Communist rule, and the second being of a generation of artists born after 1989 – the past will be reconsidered for a better understanding of the present, but also for a more coherent and unencumbered way into the future. So, where to?
The artistic contributions presented in *30 Years After: Looking Back into the Future* address different topics regarding Communism and the Post-Communist period. Vioara Bara's painting, titled *30 Years After – an abyss between beast and übermensch* depicts, through a frantic pictorial language, a chaotic and disoriented world, in which the young generation seems to be crushed under the heavy boot of the past, but also of the present. Another hallucinating universe, spinning without stop and navigated by people with passive expressions, is described in Teofil Stiop's artwork *Entropic Delight*. Terez Matza's installation *Our Daily Bread* sharply criticizes society's impassiveness, numbed through diverse means as well as mass consumerism. Dorin Damaschin's semi-abstract compositions create crepuscular spaces, where unidentified objects float without aim, creating a collage that is both familiar and distant. Ioan Augustin Pop's dusky painting, *Crepuscular I*, evokes in cold tones the overlapping of the personal sphere with the public one. What should have been a safe, comfortable space is transformed into something exposed, lacking any form of intimacy. The words "Cool Cult" allude to an invasion of the private sphere and to the indoctrination that took and still takes place through TV programs or social media. The role played by the televised image is analyzed by Elsa Stanyer in her multimedia installation titled *Almost not there anymore*. The Communist past is explored by the artist in an indirect, self-referential manner through a dialogue with her mom, who tells the story of her father's death, a former member of the British Communist Party, in December 1989. A personal tragedy and the disillusion accompanying it is thus framed in a transnational context. The abrupt interruption of a seemingly stable trajectory is tackled in the paintings of Ovidiu Sălăgean and the sculptures of Ovidiu Pascu. Petrified mask-like faces gaze at us accusingly in Liana Corb's *Proletarian Family*. The viewer is confronted with the image of a family from a rural background, hinting at the origins of Communism but also at its first victims. Rodica Indig's *Empty or the content that leads nowhere* suggests the void produced by an oppressing political regime in the collective consciousness. Dorothea Fleiss' book *Vulgata nostra* reminds us of the role played by propaganda during the Communist period, but also of a seeming binary vision of history, which nonetheless leaves room for ambivalences.
A central topic in the exhibition is the transition, the transformation from one state to another. Mihaela Tătulescu traces in her *Stereotype 1 & 2* purportedly straight paths, which, at closer examination, prove to be loaded with different elements meant to slow down the pace. The experimental sound composed by Mihaly Muralnyi begins with techno tunes reminiscent of the genre's initial phase in the '90s, finishing however with a disturbing cacophony that irritates and confuses the listener. Judit Egyed's amorphous gypsum sculpture *Reconstruction of form* plays with the viewer's perception of reality by creating an intriguing contrast between shape and essence. Daniel Dan's and

măști pietrificate ne privesc acuzator din pictura Lianei Corb, *Familie de proletari.* Privitorul este confruntat cu imaginea unei familii rurale, ducând cu gândul la originile comunismului, dar și la primele victime ale sale. Instalația Rodicăi Indig, *Gol sau conținutul care nu duce nicăieri*, sugerează vidul produs de comunism în conștiința colectivă. Cartea-obiect a Dorotheei Fleiss, *Vulgata nostra*, amintește de rolul propagandei în perioada comunistă, dar și de viziunea aparent binară asupra istoriei, în care totuși se strecoară subînțelesuri și ambivalențe. László Ujvárossy evocă în instalația și picturile sale absurditățile hibride ale comunismului.
O temă prevalentă în expoziție este tranziția, trecerea de la o stare la alta. Mihaela Tătulescu creează prin instalațiile *Stereotipii 1 & 2* cărări aparent drepte, dar care, la o privire mai atentă, se dovedesc a fi încărcate de diferite elemente menite să încetinească itinerariul. Sound-ul experimental compus de Mihaly Muralnyi începe cu acorduri techno, amintind de perioada de început al acestui gen muzical în anii '90, finalizând cu o cacofonie sonoră perturbantă, din care nu se mai poate distinge nimic. Sculptura amorfă de ghips a lui Judit Egyed, *Reconstituirea formei*, se joacă cu percepția privitorului, creând un contrast intrigant între aparență și esență. Instalațiile sculptorilor Daniel Dan și Iuhasz Imre tratează continuitatea anumitor reminiscențe din perioada comunistă, care par a fi impregnate în modelul comportamental la nivelul societății. O referință la problemele sociale mușamalizate în timpul comunismului, care au lăsat urme adânci până în ziua de astăzi, o reprezintă lucrarea lui Horia Sălăgean. Legăturile rizomatice dintre trecut și prezent sunt expuse în instalațiile lui Radu Târnovean și Adi Judea. Confuzia legată de propria identitate, provocată de schimbarea bruscă a contextului socio-cultural, dar și încercarea de a oprima această nesiguranță, sunt asocieri puse în discuție de pictura-colaj a lui Dan Mircea, *Alter Ego*. Tudor Frîncu portretizează un țipăt mut, plin de uimire și totodată frustrare, o expresie a schimbărilor radicale de după Revoluție. Figura

Ujvárossy László, *Numărătoarea inversă*, instalație, 159 x 235 x 76 cm, 2020.
Ujvárossy László, *Countdown*, installation, 159 x 235 x 76 cm, 2020.

Teodora Vlaicu, *Întotdeauna Coca-Cola*, print pe pânză, 130 x 180 cm, 2020.
Teodora Vlaicu, *Always Coca-Cola*, print on canvas, 130 x 180 cm, 2020.

Iuhasz Imre's installations tackle the continuity into the present of specific remains of the Communist period which seem to be impregnated in society's behavioral patterns. A reference to the social problems hushed during Communism is made by Horia Sălăgean in his portrait, and rhizomatic entanglements between past and present are exposed in Radu Târnovean's and Adi Judea's installations. Dan Mircea's collage painting *Alter Ego* addresses the confusion revolving around one's own identity, provoked by the rapid change of the social-cultural context. The artwork also calls into question the repression of this topic and the insecurities that surround it. Tudor Frîncu portrays a mute scream of astonishment and frustration, an expression of the far-reaching changes that followed after the Revolution. The human figure depicted by Remus Ilisie in *Unidentified* seems to be falling free and lying on the floor at the same time, underlying the ambivalences characteristic of the state of transition. In an abstract manner, Eugenia Mangra's painting *Another morning* suggests the entanglements of the Post-Communist experience, which seem to find no order and no end, creating a dissonance with the purported everyday monotony. Gabriela Diana Bohnstedt Găvrilaș draws the viewer's attention onto the mass migration of Romanian citizens in the West, searching for a better life there. With the help of an approach full of caustic humor, Dorel Găină analyzes in his works the consequences of an oppressive system. Teodora Vlaicu reflects with the same irony on hyper-consumerist society and predatory capitalism, seen by many as the only feasible option for the future. A possibility to heal the trauma of the Communist period is presented in Alicja Wysocka's video, in which the artist's mom executes a dancing ritual. Flaviu Cacoveanu finds a way to communicate with the generation that directly experienced Communism in his installation *Class of 1989*, a collaborative project executed with his grandmother Laura Purcelean's help.
Looking back becomes a way of looking ahead. The exhibition aims at offering a nonlinear narrative of the recent past, interwoven with subjective examinations



Remus Ilisie, *Neidentificat*, acrilic pe pânză, 210 x 100 cm, 2019.
Remus Ilisie, *Unidentified*, acrylic on canvas, 210 x 100 cm, 2019.

umană descrisă de Remus Ilisie în *Neidentificat* pare a fi culcată la pământ și totodată în cădere, subliniind ambivalențele caracteristice stării de tranziție. Într-o manieră abstractă, pictura Eugeniei Mangra, *O altă dimineață*, tematizează zigzagurile experienței post-comuniste, care nu găsesc niciun sfârșit și nicio ordine, creând o disonanță cu monotonia aparentă a vieții de zi cu zi. Gabriela Diana Bohnstedt Găvrilaș aduce în atenția privitorului problema migrației cetățenilor români în căutarea unui trai mai bun. Printr-o abordare din care umorul caustic nu lipsește, Dorel Găină analizează în lucrările sale consecințele regimului comunist și ale Revoluției. Cu aceeași ironie tratează și Teodora Vlaicu societatea de consum și capitalismul prădător, văzute de mulți ca unică alternativă fezabilă pentru viitor. O posibilitate de a depăși trauma cauzată de comunism este prezentată în video-ul Alicjei Wysocka, în care mama artistei execută un ritual de vindecare prin dans. Flaviu Cacoveanu găsește o modalitate de comunicare cu generația care a experimentat în mod direct comunismul prin instalația *Class of 1989*, un proiect colaborativ executat cu ajutorul bunicii sale, Laura Purcelean.
Privirea înapoi devine, așadar, o privire înainte. Expoziția urmărește să ofere o imagine non-lineară a trecutului recent, împletită cu examinări subiective ale prezentului complex, care nu permite o interpretare singulară și normativă. Legătura dintre trecut, prezent și viitor este dezvăluită treptat privitorului, pentru a aminti de faptul că tot ce a fost ne influențează în mod direct, iar o înțelegere a acestui fenomen este necesară pentru a face pași înainte.

of the complex present, that doesn't allow a singular, normative interpretation. The connection between past, present, and future gradually reveals itself to the viewer, suggesting that everything that was still influences us directly. A better understanding of this phenomenon is needed so that one can move further.

Translated by Teodora Talhoș

„ULTRAPEISAJELE” LUI IOAN A. MUREȘAN
IOAN A. MUREȘAN'S "ULTRALANDSCAPES"

ULTRASILVANIA. PICTURA CA PHARMAKON
Artist: Ioan Aurel Mureșan
Curatoare: Sorina Jecza
Muzeul de Artă Craiova
26.03.2021 – 09.05.2021

Text: Magda Cârneci

Ioan Aurel Mureșan este de multă vreme un nume de referință al direcției neo-expresioniste din cadrul optzecismului vizual din România. Începând cu primele cicluri de *Măști* și *Pământuri* din anii 1980, trecând prin celebra serie *Minunatele ore ale ducelui d'Ivry* de la finele anilor 1990 și până la ciclul *Erotikonia* din 2019, evoluția sa trasează o jerbă strălucitoare pe cerul picturii românești a ultimelor decenii.
Gestualistă și încărcată de materialitate, legată de un figurativ ireductibil și deopotrivă fantastă, arta sa combină cu ingeniozitate o impulsivitate coloristică uneori dezlănțuită, alteori reținută, cu un intelect subtil, hrănit cu surse filosofice, psihanalitice, literare pe cât de modern-postmoderne pe atât de diverse. Pictura este pentru Ioan Aurel Mureșan, cum singur o recunoaște, un „joc de metamorfoze în serviciul limbajului”, în interiorul căruia se petrec oscilații recurente între straturile conștiente și subconștiente ale eului său creativ în continuă transformare, atras fie de o sobră expresivitate figurativă, fie de o impenitentă exuberanță imaginară.
Polul reținut, „astringent”, al picturii lui Mureșan a fost ilustrat la început de *Pământuri* (1984) într-o expoziție de la Atelier 35 din București care a făcut dată. Se manifesta în acele suprafețe sumbre, zgrunțuroase, o atracție către un compact *materism*, o stranie încleștare între figurativ și abstract, din care rezulta o puternică impresie de picturalitate calcinată, străbătută de un suflu tragic al trăirii realității, cum aveam să descopăr mai târziu la Anselm Kiefer.

Ioan Aurel Mureșan, *ULTRASILVANIA 30*, ulei pe pânză, 80 x 120 cm, 2013.
Ioan Aurel Mureșan, *ULTRASILVANIA 30*, oil on canvas, 80 x 120 cm, 2013.

Ioan Aurel Mureșan, *ULTRASILVANIA 2*, ulei pe pânză, 140 x 190 cm, 2013.
Ioan Aurel Mureșan, *ULTRASILVANIA 2*, oil on canvas, 140 x 190 cm, 2013.

Ioan Aurel Mureșan has long been an emblematic figure of Romanian eighties neo-expressionism. Starting with his first series of *Masks* and *Lands* (*Pământuri*) from the early 1980s, continuing with the famous series *Minunatele ore ale ducelui d'Ivry* (*The Wonderful Hours of the Duke d'Ivry*) from the late 1990s, and up to the series *Erotikonia* from 2019, his evolution is like a shooting star across the sky of Romanian painting of recent decades.
Gestualist and charged with materiality, fanciful and tied to an irreducible figurativeness, Mureșan's art ingeniously combines a colorful impulsivity, sometimes unbridled and other times subdued, with a fine intellect nourished with philosophical, psychoanalytic, and literary sources that are as modern-postmodern as they are diverse. Painting for Ioan Aurel Mureșan is, as he himself admits, "a game of metamorphoses in the service of language," involving recurrent oscillations between the conscious and unconscious layers of his creative I, which is in continuous transformation, drawn either by a sober figurative expressivity or by an impertinent imaginative exuberance.
The "astringent," severe pole of Mureșan's painting was initially illustrated by *Pământuri* (*Lands*, 1984), in a landmark exhibition at Atelier 35 in Bucharest. What transpired from those somber, grainy surfaces was a pull towards a compact *matterism*, a strange clash between figurative and abstract from which resulted a powerful impression of calcined imagery, imbued with the tragic

Vedere din expoziție. Credit foto: Florin Ștefan.
Exhibition view. Photo credit: Florin Ștefan.

Forța concentrată a acelor „pământuri" reapare în seria *Ultrasilvania* din 2013-2014 expusă acum. Creată după șapte ani de pauză artistică și redescoperită de curând, seria aceasta materializează, cum recunoaște chiar artistul, punerea de acord a „genului istoric al peisajului cu pictura contemporană". Reluând cumva tema „pământurilor", Mureșan face o sinteză a diverselor modalități ale peisajului din pictura românească și europeană a ultimelor două secole, pe care le epurează drastic și le condensează prin filtrul optic oferit de abstracția modernistă. Aceeași tensiune menționată mai sus între figurativ și geometric, între orizontale, diagonale și verticale, concretizate în tonurile cromatice calde sau reci puse în tușe groase, încărcate, care domină toate registrele compozițiilor, de la sol până la cer, conferă lucrărilor o vibrație specială, de materie esențializată.
Unele pânze, lăsând să se vadă câte un colț cu elemente geometrice de sine stătătoare, devoalează misterul conținut al acestor picturi în care figurativul, crusta pământoasă, pare să acopere structura de fond, urzeala abstractă a compozițiilor. Devine atunci mai clară afirmația artistului referitoare la titlul acestei serii – „Particula *ultra* presupune o supraîncărcare semiologică – ceva «dincolo», «mai departe» într-o formă densă și epurată". De la Trans-silvania, trecere *prin*, *de-a lungul* zonei păduroase, ajungem la Ultra-silvania, pătrundere într-un registru de *dincolo*, superior al imaginii, care-și adjudecă, prin densitate picturală, și sfera imaginației,

sense of reality's experience, as I would later see in the work of Anselm Kiefer.
The concentrated force of those lands is present again in the series *Ultransilvania*, 2013-2014, currently exhibited. Created after a seven-year break and recently rediscovered, this series materializes, as the artist states, a reconciliation of "the historical genre of the landscape with contemporary painting." Taking up again the theme of "lands," Mureșan creates a synthesis between the various modalities of Romanian and European landscape painting of the last two centuries, which he drastically purges and condenses through the optic filter of modernist abstraction. This same tension between the figurative and the geometrical, between horizontals, diagonals, and verticals, materialized in warm or cold color tones in broad, dense brushstrokes that dominate all registers of the composition from earth to sky, offers the works a special vibration, like essentialized matter.
By leaving visible a corner of self-sufficient geometrical elements, some canvases reveal the mystery contained by these paintings, in which the figurative, the earthly crust, seems to cover the base structure, the abstract weave of the compositions. Therefore, the artist's statement about this series becomes clearer – "the prefix *ultra* presupposes a semiotic overcharge – something 'beyond,' 'farther away' in a dense and purged form." From Trans-silvania, passing *through*, *across* the forest, we arrive at Ultra-silvania, an entry into an image register located beyond, above, which appropriates, through the

păstrată în apropierea percepției imediate dar cu acces la principiile construcției compoziționale.
Cum spuneam și altădată, anihilarea totală a imaginii coerente a realului nu se produce la Ioan Aurel Mureșan, nu e posibilă. În ciuda interesului discret pentru abstracție ca un mijloc de a descoperi neașteptate sensuri și asociații, arta lui Mureșan păstrează întotdeauna o bază imagistică. Imaginea figurativă, ce insistă asupra experienței în acțiune a gestului pictural, rămâne un principiu activ al acestor lucrări, confirmând încă o dată echilibratul sens autohton al vizualului, din care pictorul se împărtășește deplin conștient.
Pictura rămâne pentru Ioan Aurel Mureșan între cei doi poli care-i marchează creativitatea, polul materist și polul neo-expresionist, un discurs „exoreic" – orientat înafară, cum singur declară într-un text teoretic. Ofrandă autoreferențială, îndreptată spre lume, surprinzând logica ascunsă a relației noastre pasionate cu realitatea, important este ca pictura să fie convingătoare, crede cu îndreptățire artistul. În exaltarea ei reținut implozivă, ca o încărcătură nucleară ce-și trimite iradierile din interior înafară, pictura lui Ioan Aurel Mureșan din ciclul *Ultrasilvania* rămâne impresionantă, puternică, rămâne convingătoare.

Ioan Aurel Mureșan, *ULTRASILVANIA 29*, ulei pe pânză, 100 x 100 cm, 2013.
Ioan Aurel Mureșan, *ULTRASILVANIA 29*, oil on canvas, 100 x 100 cm, 2013.

Ioan Aurel Mureșan, *ULTRASILVANIA 10*, ulei pe pânză, 100 x 100 cm, 2013.
Ioan Aurel Mureșan, *ULTRASILVANIA 10*, oil on canvas, 100 x 100 cm, 2013.

painted density, the sphere of imagination, kept in close proximity to immediate perception, but also has access to the principles of composition.
As I said at a different time, the complete annihilation of the concrete image of the real does not take place in Ioan Aurel Mureșan's work; it is not possible. Despite his discreet interest in abstraction as a means of discovering unexpected meanings and associations, Mureșan's art always maintains a figurative basis. The figurative image, which insists on the experience in action found in the pictorial gesture, remains an active principle of these works, confirming yet again the balanced Romanian sense of the visual, from which Mureșan consciously borrows.
For Ioan Aurel Mureșan, painting remains between the two poles that mark his creativity, the matterist one and the neo-expressionist one, an "exoreic" discourse, oriented towards the outside, as he declares in a theoretical text. The artist rightfully believes that, as a self-referential offering to the world, capturing the hidden logic of our passionate relation to reality, it is important that his painting be convincing. In its subdued, implosive exaltation, like a nuclear blast that sends its radiation from inside out, Ioan Aurel Mureșan's paintings in the series *Ultransilvania* remain impressive, powerful, and convincing.

Translated by Rareș Grozea

Aline Baiana, *Crucea Sudului*, 2020. 5 pietre (formare de benzi de fier, conglomerat aurifer, piatră ornamentală, Itabirite, conglomerat cupriferos), fire metalice, piese de calculator, minereu de fier, rășină epoxidică și deșeuri miniere rezultate din infracțiuni de mediu Brumadinho, BR. Vedere din expoziție.
Amabilitatea artistului. Credit foto: Mathias Völzke.

Aline Baiana, *The Cross of the South*, 2020. 5 stones (banded iron formation, auriferous conglomerate, ornamental stone, Itabirite, cupriferous conglomerate), metal wires, computer pieces, iron ore, epoxy resin, and mining waste resulting from environmental crimes in Brumadinho, BR. Installation view.
Courtesy of the artist. Photo credit: Mathias Völzke.

EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE
EXHIBITIONS ABROAD

UN SPAȚIU AL TRAUMEI ȘI PLÂNGERII.
A SPACE OF TRAUMA AND GRIEF

Text: Gabriela Mateescu

THE CRACK BEGINS WITHIN
A 11A BIENALĂ DE LA BERLIN
Curatori: María Berríos, Renata Cervetto, Lisette Lagnado, Agustín Pérez Rubio
5.9.–1.11.2020

Bienala de la Berlin de anul trecut se anunța pe măsura reputației de oraș divers și queer a Berlinului. Spre deosebire de Bienala de la Veneția – Disneyland-ul artei contemporane, unde ni se oferă instalații colorate și artiști de top reprezentați de cele mai mari galerii din lume, în contextul unor expoziții impecabil proiectate – Bienala de la Berlin pare să abordeze multiculturalitatea, conștientă fiind de trecutul său dificil. Echipa curatorială a deschis ușile celor neprivilegiați, invitând peste 70 de artiști și artiste din „Sudul global" pentru a expune, în muzee colonialiste, peste 260 de lucrări în care aceștia își abordează trecutul cultural și traumele, urmărind să creeze un spațiu pentru comunitățile ce au suferit de pe urma civilizației occidentale, interogând status quo-ul, deseori cu rezultate discutabile. „*The crack begins within* face referire la solidaritatea născută din vulnerabilitatea vindecătorilor și tămăduitorilor, luptătorilor, la rupturile și puterea lor."[1] Ediția de anul trecut a promis să dea chiar mai mult glas marginalizaților decât până acum. A reușit oare? S-au făcut vocile lor auzite, sau n-au fost aceste promisiuni decolonizatoare decât de fațadă, cu un scop egoist?
În toate cele patru locații, vizitatorul e mai degrabă martor la o traumă vie, în desfășurare, decât la un proces de vindecare. Persecuțiile trecute și prezente, care necesită mai degrabă răsfoirea unui manual de istorie pentru a fi înțelese decât cele 30 de secunde pe care le petrece un vizitator în medie în fața unei lucrări, sunt prezentate prin intermediul câtorva sute de lucrări care sunt deseori slabe ca obiecte artistice, și trăiesc exclusiv prin textele explicative. Trauma transpare prin povestire, însă prăpastia dintre ferocitatea poveștii și produsul final dezamăgește în multe cazuri, conexiunea fiind deseori fragilă, dacă nu chiar inexistentă. De asemenea, expoziția pare mai degrabă un colaj de lucrări neînrudite estetic produse de un grup de persoane aparent aleatorii, necunoscute și netalentate, bazându-se exclusiv pe textul parietal pentru impact. Există o senzație puternică că poveștile unor evenimente traumatice la întâmplare din toată lumea au fost adunate în capitala uneia din cele mai puternice țări din lume pentru a-i „fixa" istoria privilegiilor.
Spațiul ExRotaprint, dedicat artei comunitare și interacțiunii cu publicul prin ateliere și întâlniri, pare pentru vizitatorul obișnuit probabil ca un spațiu gol, amintiri ale experiențelor trăite de alte persoane. „Acesta este un loc unde se produc expoziții experimentale, unde oamenii se întâlnesc unii cu alții, stau de vorbă, beau ceai, își citesc unul altuia, creează și pun în scenă spectacole cu marionete, desenează și scriu, ascultă și dansează."[2]. Aici se găsesc fragmente de acțiuni trecute, urme sau înregistrări ale unor întâlniri care nu spun nimic publicului vizitator. Pare a fi doar o încercare

Last year's Berlin Biennale promised nothing short of its diverse, queer host city's reputation. In contrast to the Venice Biennale - the Disneyland of contemporary art, where we are met with colorful installations and top artists represented by the biggest galleries from all around the world in impeccable exhibition design - the Berlin Biennale seemed to approach its multiculturality with an awareness of its difficult past. Here, the curatorial team opened the floor to the underprivileged, inviting over 70 artists, mostly from the "Global South", to display more than 260 works addressing their cultural past and traumas in colonialist museums, aiming at creating space for communities who suffered at the hand of the Western civilization and challenging the status quo, often with questionable results. "*The crack begins within* is a nod to the solidarity in vulnerability of the healers and carers, the fighters, their fractures, and their power."[1] Last year's edition announced that the marginalized will have a voice more than ever before. But did it deliver? Were their voices centered and heard or were these claims of decolonization merely performative with a more self-serving purpose?
All throughout the four venues the visitor experience was that of a witness to vivid, ongoing trauma however not so much to healing. Persecution of both past and present, that rather require a history textbook flick to be understood than the 30 seconds the average viewer expends on an art piece, is brought forth through hundreds of works that often fall flat as artistic objects in themselves, but exclusively through explanatory texts. The trauma does transpire through storytelling, yet the gap between the ferocity of the story and the final output is in many instances disappointing, as the connection is oftentimes frail, if not inexistent. Likewise, the exhibitions appear as more of a collage of aesthetically unrelated works of a selection of seemingly random, unknown and unskilled people that relies solely on wall text for impact. One can hardly shake the feeling that stories of random traumatic events from all over the world were collated in the capital of one of the most powerful countries in order to "fix" its history of privileges. ExRotaprint space, dedicated to community-based art and engagement with the public through workshops and meetings, looks to the regular visitor probably like an empty vessel, reminding of an experience someone else has lived. "This has been a place for experimental exhibition-making, for people to encounter one another, have conversations, drink tea, sit and read to each other, create and stage puppet-plays, draw and write, listen and dance." [2] Here you could find scraps of past actions, traces or recordings of meetings that say nothing to the visiting public. It rather appears to be a show-off attempt at stripping the biennale of its neo-colonial heritage as

► Pedro Moraleida Bernardes, Young-jun Tak, Florencia Rodriguez Giles, vedere din expoziție, KW Institute for Contemporary Art. Credit foto: Silke Briel.
Pedro Moraleida Bernardes, Young-jun Tak, Florencia Rodriguez Giles. Installation view, KW Institute for Contemporary Art. Photo credit: Silke Briel.

▼ Christine Meisner, *Neascuțirea ca posibilitate, Episodul 1: Trimiteri de la Berlin*, 2020. Instalarea spațială a fotografiilor, textelor și sunetului. Vedere din expoziție (detaliu). Credit foto: Silke Briel.
Christine Meisner, *Unsharpness In A Possible, Episode 1: Submissions from Berlin*, 2020. Spatial installation of photographs, texts, and sound Installation view (detail). Photo credit: Silke Briel.

the borders between activism and art were never really crossed.
Speaking about the attempt at reforming the biennial through activism and political acts curator María Berrío also confesses that, laudably, they did not want to showcase big names for the 11th edition of the BB, but rather unknown artists. However, it's also here we find out that the four curators come from different backgrounds, namely philosophy, education, sociology – none of them having any art or curatorial education[3], which was overwhelmingly obvious as a visual artist walking through the exhibition. The interest in the political completely overrides the one in artistry, consequently very few works manage to deliver a visually compelling artifact. That being said, with the exhibitions seeming to abandon any aesthetical standard to that of the political, with art produced by neurodivergent people, children (see Azucena Vieites's works – collages that she conducted with children, who both produce their own images and color in her drawings), amateurs, journalists and with unfinished films which give off the impression of a work-in-progress show, the goal of counteracting the conventional capitalist way of curating biennials is indeed achieved.
At the KW Institute for Contemporary Art, the curatorial concept discusses patriarchal capitalism and its ties to religion and colonialism, while the exhibition, named *Antichurch*, abounds in religious references and addresses the impact on people's lives (with a focus on the oppressive and destructive sides).

Naomi Rincón Gallardo, *Resiliencia Tlacuache* [*Rezistența opossumului*], 2019 Video HD, culoare, sunet, 16'01 ". Vedere din expoziție. Prin amabilitatea artistului. Credit foto: Silke Briel.
Naomi Rincón Gallardo, *Resiliencia Tlacuache* [*Opossum Resilience*], 2019 HD video, color, sound, 16'01". Installation view. Courtesy of the artist. Photo credit: Silke Briel.

egocentrică de a detașa bienala de moștenirea sa neocolonială, în contextul în care granițele dintre activism și artă nu au fost de fapt depășite.
Vorbind despre încercările de a reforma bienala prin activism și acțiune politică, curatoarea María Berrío spune că, în mod lăudabil, organizatorii nu au vrut să includă nume mari pentru ediția a unsprezecea a bienalei, ci doar artiști necunoscuți. Aici aflăm însă și că cei 4 curatori au specializări diferite, și anume filosofia, educația și sociologia, neavând pregătire artistică sau curatorială[3], lucru extrem de evident pentru o artistă vizuală ce vizitează expoziția. Interesul pentru politică îl anulează complet pe cel artistic, pentru ca în final foarte puține lucrări să fie convingătoare din punct de vedere vizual. Astfel, expoziția pare să abandoneze standardele estetice în favoarea celor politice, prezentând artă produsă de persoane neurodivergente, de copii (vezi lucrările lui Azucena Vieites – colaje pe care le face împreună cu copiii, care produc propriile imagini și îi colorează desenele), amatori, jurnaliști, și filme neterminate ce dau impresia unei expoziții în lucru, miza negării convențiilor capitaliste de curatoriat bienale este, într-adevăr, îndeplinită.
La Institutul de Artă Contemporană KW, conceptul curatorial discută problema capitalismului patriarhal, precum și legăturile sale cu religia și colonialismul, în timp ce expoziția, denumită *Antichurch*, abundă în referințe religioase, abordând impactul său asupra vieții oamenilor (axându-se pe laturile opresive și distructive).
Lucrarea lui Young-jun Tak este cea mai puternică din sală, atât vizual cât și conceptual. „*Chained* (2020) este formată din zece statui în mărime naturală reprezentând răstignirea, fabricate în Italia, instalate pe jos, într-un cerc, brațele statuilor suprapunându-se. La o privire mai îndeaproape vedem că suprafețele figurilor sunt acoperite cu pliante propagandiste anti-LGBTQI, făcând reclamă la cursuri și terapie de conversie, materiale adunate de Tak din biserici și instituții medicale din Coreea de Sud. Majoritatea materialelor pot fi regăsite și în Korea Queer Archive. În timpul pandemiei Covid-19, Coreea de Sud a trăit două cicluri epidemice: unul venind de la grupul pseudo-creștin denumit Shincheonji Church of Jesus; celălalt dinspre cluburile gay din Seoul." (Övül Ö. Durmusoglu)
O altă lucrare impresionantă este performance-ul *MARCHA À RÉ* (*Marșarier*), al grupului Teatro de Vertigem, reprezentând o coloană funerară de aproximativ 120 de mașini care merg în marșarier pe o distanță de 1 km, plecând de la Avenida Paulista, unul din bulevardele centrale, folosit adesea pentru manifestații publice, încheindu-se la cimitirul Consolação cu ridicarea unui stindard uriaș înfățișând un desen al lui Flávio de Carvalho cu mama sa muribundă – *Série Trágica* (1947), expusă și la Bienală. Un trompetist cântă imnul național invers, cu sunetul pe fundal, creat de Érico Theobald, creat de aparatele de respirație pentru pacienți cu Covid-19, întâlnite în camerele de terapie intensivă. Performance-ul aduce în discuție regimul actual din Brazilia și eșecul guvernului în abordarea crizelei sănătății pe timpul pandemiei. Teatro de Vertigem au fost inspirați de două lucrări ale lui Flávio de Carvalho de fapt, lucrarea lor urmând să fi fost un marș pe străzile Berlinului. Însă, opriți fiind de pandemie, aceștia au decis să facă un film, o metaforă contemporană pentru vremurile în care trăim, folosindu-se și de 4 vehiculele funerare. A doua lucrare a lui Flávio de Carvalho ce i-a inspirat a fost *Experiência*

Young-jun Tak's work is the most powerful on the floor, both visually and conceptually in the room. "*Chained* (2020) consists of ten life-sized statues of the crucifixion, fabricated in Italy, which are installed in a circle on the ground, their arms overlapping. A closer look reveals that the surfaces of the figures are collaged with anti-LGBTQI propaganda flyers promoting conversion therapies and courses, ephemera collected by Tak from churches and medical institutions in South Korea. Most of this material can also be found in the Korea Queer Archive. During the Covid-19 pandemic, the country experienced two contagion cycles: one from the pseudo-Christian group known as the Shincheonji Church of Jesus; the other from gay clubs in Seoul." (Övül Ö. Durmusoglu)
Another impressive piece is the staged performance *MARCHA À RÉ* (*Reverse gear*) of the group Teatro da Vertigem in collaboration with Nuno Ramos, filmed by Eryk Rocha, consisting of a funerary procession of around 120 cars that drive in reverse for 1 km, from Avenida Paulista, one of the central roads in the city used often for public demonstrations, ending at Consolação cemetery with the raising of a gigantic banner with one of Flávio de Carvalho`s drawings of his mother dying - *Série Trágica* (1947), that is also exhibited at the Biennale. One trumpeter is singing the national anthem in reverse, with sound on the background, created by Érico Theobald, coming from machines used to help Covid-19 patients breathe in intensive care units. The performance addresses the current regime in Brazil and also the poor management of the health crises by the government. Two of Flávio de Carvalho works inspired Teatro de Vertigem's piece, for what was supposed to be a march on the streets of Berlin. But as the pandemic intervened, they decided to make a local film, a contemporary metaphor for today's times, using also four funeral vehicles. The second work of Flávio de Carvalho that inspired this piece is *Experiência no.2*, where "the artist is seen defying a religious procession by walking against its flow, for which he was very nearly lynched." (Marcelo Moreschi).
Moving forward, in Christine Meisner's room filled with scanned documents; the viewer finds a work that unfortunately does not live up to the tragedy it tells. The walls are filled with letters – "readers of Der Stürmer (a weekly and widely circulated newspaper, founded in Nuremberg in 1923 and published until 1945, that propagated the racist exclusion, expropriation, expulsion, and extermination of the Jewish population worldwide) sent massive amounts of anti-Semitic material to the editorial office in Nuremberg. Sent from all over Germany, its occupied territories, and even non-European countries, these submissions were then incorporated into articles or even printed as their own columns... The letters, postcards, manuscripts, and photos were sent to Der Stürmer completely voluntarily. There were no sanctions or disadvantages of any kind if nothing was sent to the editorial office. On the contrary, with their contributions readers hoped to finally become part of the official anti-Semitic discourse." (Christine Meisner) The free will of the senders is centered here, bringing forward their crude nature, as they were not forced to contribute, yet they did so out of personal belief, in one of the earliest forms of written hate speech. The noise that fills the room is the algorithmic sound of computer servers, referring to the contemporary fabrication of fake news (says María Berríos, one of the four curators), a parallel that could have been

no.2, unde „artistul este surprins sfidând o procesiune religioasă, mergând contra curentului, fiind aproape linșat din acest motiv” (Marcelo Moreschi).
Înaintând, în camera lui Christine Meisner, plină cu documente scanate, vizitatorul întâlnește o lucrare care, din păcate, nu este pe măsura tragediei pe care o povestește. Pereții sunt acoperiți cu scrisori – „Cititorii ziarului Der Stürmer (un ziar săptămânal de succes, inaugurat în Nuremberg în 1923 și publicat până în 1945 care propaga excluderea, exproprierea, expulzarea și exterminarea pe motive rasiale a populației evreiești la scară globală) au trimis cantități masive de materiale antisemite biroului de redacție din Nuremberg. Trimise din toată Germania, din teritoriile ocupate și chiar din țări din afara Europei, aceste contribuții au fost încorporate în articole sau chiar publicate ca rubrici proprii... Scrisorile, cărțile poștale, manuscrisele și fotografiile au fost trimise la Der Stürmer complet voluntar. Nu erau niciun fel de sancțiuni sau dezavantaje dacă nu se trimitea nimic. Dimpotrivă, prin contribuțiile lor, cititorii sperau să devină parte din discursul antisemit oficial” (Christine Meisner). Este scos în evidență liberul arbitru al expeditorilor, scoțându-și natura crudă la înaintare, nefiind forțați să contribuie, ci făcând-o din convingere personală, într-una din primele forme scrise de discurs al urii. Zgomotul ce umple camera este sunetul algoritmic al serverelor de calculatoare, făcând referire la fabricarea contemporană de fake news (după cum argumentează María Berríos, una din curatoare), o paralelă ce ar fi putut fi integrată mai bine. De fapt, întreaga prezentare a unei povești așa de monumentale a fost atât de slabă, încât ar fi fost poate mai bine să fie prezentată direct ca arhivă, nu ca încercare artistică. Aceste problematici, precum multe altele abordate la Bienala de la Berlin, vin cu un bagaj istoric atât de încărcat încât este discutabil dacă pot măcar fi livrate în formă arte-povera/Fluxus, sau dacă ar trebui să se încerce acest lucru.
La ultimul etaj, instalația video *Schreber is a Woman*, a colectivului El Palomar, este o interpretare glamor-queer-chic a ambivalenței genului, văzut în manieră dualistă, inspirată de memoriile judecătorului Daniel Paul Schreber, „care l-a influențat pe Sigmund Freud, ajutându-l să-și dezvolte teoriile despre paranoia și schizofrenie”, și tatălui său autoritar, Dr. Moritz Schreber, „autor al unor cărți populare în Germania despre educația fizică și morală a copiilor.” (Amelia Bande)
La daadgalerie, Naomi Rincón Gallardo surprinde cu performance-ul său video *Resiliencia Tlacuache*, în care 4 personaje sărbătoresc *lupta împotriva extractivismului modern*[4] și dansează. Performance-ul este fermecător, folosindu-se de costume improvizate, combinând costumele tradiționale cu peruci colorate și capete de marionete. Costumația colorată creează o atmosferă de sărbătoare, în care, prin cântecele spiritelor mistice, protectorii indigeni ai pământului din vremuri și tărâmuri fantastice sunt chemați să salveze pământul de forțele neocoloniale. Povestea este inspirată de întâlnirile cu Rosalinda Dionicio – o activistă și apărătoare a pământului, care a fost rănită de mai multe ori apărând teritoriile indigene – și vorbește despre vremurile în care toate creaturile pământului vorbeau aceeași limbă.
În final, expoziția de la muzeul Gropius Bau este încă o încercare de a decoloniza instituțiile printr-o expoziție, începând cu un text curatorial aducând în discuție uciderea și memoria victimelor care au ajutat

El Palomar, *Schreber este o femeie*, 2020, video 4K transferat HD, instalație pe 2 canale color, stereo, 30 ‘. Prin amabilitatea artștilor. Credit foto: Silke Briel.
El Palomar, *Schreber is a Woman*, 2020, 4K video transferred to HD, 2-channel installation, color, stereo, ca. 30'. Courtesy of the artists. Photo credit: Silke Briel.

better reconciled. In fact, the overall delivery of such monumental story was so poor, that perhaps it would have been better off left out of any artistic endeavor and presented as an archive. These issues, as many others presented in the Berlin Biennale, come with such an immense historical baggage, that it’s debatable whether they can or even should be delivered in an arte-povera/Fluxus artistical form.
On the last floor, the video installation *Schreber is a Woman,* of Barcelona-based art collective El Palomar, is a glamourous queer chic interpretation of the ambivalence of gender, viewed in a dualistic manner, inspired by the memoirs of the judge Daniel Paul Schreber, “who`s text influenced Sigmund Freud and helped him to elaborate his theories on paranoia and schizophrenia” and his authoritarian father Dr. Moritz Schreber, ”authored several books that proposed strict authoritarian models for the physical and moral education of children, which were very popular in Germany and other parts of Europe.” (Amelia Bande)
At daadgalerie Naomi Rincón Gallardo catches the eyes with her video performance *Resiliencia Tlacuache* in which characters dance and celebrate *the fight against modern extractivism*[4]. The performance is enchanting, using DIY costumes and mixing traditional outfits with colorful wigs or puppet heads. The colorful drag creates an ambience of celebration in which, with songs of mystical spirits, Indigenous protectors of the land from an old fantastic time and space are called to save the land from the neo-colonial forces. The story is inspired by encounters with Rosalinda Dionicio, a defender of territory and an activist who was wounded several times in her fights to protect indigenous land, and talks about a time when all the creatures of the Earth spoke the same language.
At last, the Gropius Bau Museum exhibition is yet another attempt to decolonialize institutions with a museum exhibition, beginning with a curatorial text discussing murder and the memory of victims that helped build the museums of the western world. “Museums have been built on such multiple deaths. Those pieces of worlds being broken, their looted belongings, continue to be displayed in small glass coffins... Those evicted from history do not ask for permission to exist, and they
refuse to forget... Aware that these walls cannot contain their experiences or those of their murdered elders, they practice listening to heal the wound the world has become. Their stories of disappearance will be heard and

la construirea muzeelor occidentului. „Muzeele au fost construite pe atât de multe morți. Fragmente de lumi spulberate, posesiunile lor prădate, continuă să fie expuse în sicrie din sticlă... Cei evacuați din istorie nu cer permisiune să existe și refuză să uite... Conștienți că aceste ziduri nu pot găzdui experiențele lor, sau pe acelea ale străbunilor uciși, ei practică ascultarea pentru a vindeca rana în care s-a transformat lumea lor. Poveștile disparițiilor lor vor fi auzite și simțite. Ei nu cer nici să fie incluși, nici noi idei, ci eliberarea fără echivoc a tuturor ostaticilor”[5]. Surprinzător, aceasta este cea mai convențional panotată expoziție, în ciuda atmosferei întunecate, de doliu, și faptului că intrarea în muzeu a fost inversată în încercarea de a crea o experiență de vizitare împotriva povestirii oficiale. Aici, mai multe muzee sunt invitate să propună moduri alternative de existență: Museu de Arte Osório Cesar, întemeiat de Franco da Rocha în 1985, Museu de Imagens do Inconsciente Rio de Janeiro (ambele din Brazilia, dedicate artei produse de pacienți la psihiatrie) și Museo de la Solidaridad Salvador Allende, întemeiat în 1971 în Santiago de Chile. Cel din urmă a fost creat ca un act de solidaritate al mai multor artiști din toată lumea care au răspuns unui apel de a crea o „instituție experimentală, anti-imperialistă de artă pentru neprivilegiații din Lumea a Treia”. Între 1971-1973, donațiile au venit de la artiștii internaționali pentru oamenii din Chile, iar între 1975-1990 (după lovitura de stat din 1973), donațiile au venit de la artiști internaționali și chilieni în exil, ca formă de rezistență și de susținere față de Salvador Allende, președintele lor. Colecția adăpostește acum peste 2700 de lucrări donate.[6]
Mai departe, instalația de piatră a lui Aline Baiana strălucește în întuneric și te invită să pășești prin ea. Cu cinci pietre atârnând de fire metalice, lucrarea vorbește despre industria minieră dezastruoasă din Brazilia și despre impactul său asupra indigenilor. Pe podea se află o stea cu patru colțuri, făcută din cip-uri și piese de calculator, slab luminată în încăperea complet întunecată, făcând referire la excavațiile dăunătoare care ne facilitează accesul la tehnologie. „Timp de secole, constelația Crucea Sudului a jucat un rol central în navigație, conducându-i pe portughezi în Brazilia în anii 1500, după cum raportează Mestre João Faras, care a luat parte la expediție. Constelația e vizibilă doar din emisfera sudului și este formată din cinci stele ce alcătuiesc o formă de cruce ce arată spre sud. Instalația lui Aline Baiana, *The Cross of the South* (2020), reproduce constelația, folosindu-se de cinci pietre din care se extrage de obicei minereul de fier, de mangan, de cupru, aurul și piatra ornamentală. Aceste minerale sunt emblematice pentru industria minieră masivă ce s-a dezvoltat în Brazilia de la începutul colonizării. Aranjate în aceeași ordine ca stelele constelației, pietrele formează o cruce ce poate fi recunoscută doar dintr-un anumit punct în spațiul expozițional.” (Vanina Saracino)
O lucrare surprinzătoare este cea a artistului turc Aykan Safoğlu – o instalație video despre „anii săi de adolescență petrecuți la liceul de stat germano-turc İstanbul Erkek Lisesi, cunoscut și drept Liceul de Băieți din Istanbul – unul din cele mai vechi și renumite din Turcia”. Curatorul Agustín Pérez Rubio vorbește, în turul său, despre „cât de colonială a fost educația lui Aykan” și despre cum pedagogia colonială occidentală a influențat educația în Turcia, continuând să producă cunoaștere.[7] Partea surprinzătoare este lipsa de context istoric din partea curatorilor când vorbesc despre unul

felt. They demand neither inclusion nor new ideas but the unequivocal release of all hostages.”[5] Surprisingly, this exhibition is the most conventionally displayed one, even though the dim light atmosphere is one of grievance, and the entrance in the museum was inverted in an attempt to create a counter-narrative experience for the visitors. Here, several Museums are invited to show alternative ways of existing: Museu de Arte Osório Cesar founded by Franco da Rocha in 1985, Museu de Imagens do Inconsciente Rio de Janeiro (both based in Brazil and dedicated to art made by psychiatric patients) and Museo de la Solidaridad Salvador Allende, founded 1971

Muzeul Solidarității Salvador Allende (MSSA), vedere din expoziție (detaliu), Gropius Bau. Credit foto: Mathias Völzke.
Muzeum of solidarity Salvador Allende (MSSA), installation view (detail), Gropius Bau. Photo credit: Mathias Völzke.

in Santiago de Chile. The latest originates “back to 1971 in Santiago de Chile, when a project arose to promote the donation of artworks from artistic circles in the Americas and Europe to the Unidad Popular (Popular Unity) Government in order to create a museum for the people of Chile.” Between 1971-1973 the donations were made by international artists for the people of Chile and from 1975-1990 (after the coup from 1973) the donations came from international artists and Chileans in exile as a form of resistance and support for Salvador Allende, their president. It now gathers more than 2700 donated works.[6]
Continuing, Aline Baiana’s stone installation shines in the dark inviting you to walk through it. With five rocks hanging by metal strings, the work speaks of the disastrous mining industry in Brazil and the impact it has on indigenous people. A star with four corners lays on the floor made of computer chips and parts, dimly lit in complete darkness, referencing to environmentally damaging excavations that facilitate our access to technology. “For centuries, the constellation of the Southern Cross played a central role in seafaring, also leading the Portuguese to Brazil in 1500, as reported by astronomer Mestre João Faras, who accompanied the expedition. The constellation is only visible from the southern hemisphere and is composed of five stars forming a cross-like figure pointing south. Aline Baiana’s installation The Cross of the South (2020) replicates the constellation employing five stones from which iron ore,

Aykan Safoğlu, *Zero Deficit (în Refuz)*, 2020 Imprimare digitală pe benzi de tapet, structuri din oțel acoperite cu pulbere, dimensiuni variabile. Vedere din expoziție (detaliu). Credit foto: Mathias Völzke.
Aykan Safoğlu, *Zero Deficit (in Refusal)*, 2020 Digital print on strips of wallpaper, powder-coated steel structures, dimensions variable. Installation view (detail). Photo credit: Mathias Völzke.

din cele mai mari imperii din istorie – Imperiul Otoman – continuând să vorbească în opoziții dualiste (occidentul colonialist și victimele sale), ignorând trecutul colonialist pe care istoria turcă îl poartă. Deși Imperiul Otoman nu intră în definiția „clasică" a puterii coloniale, acest tip de încadrare pare neinformat și inadecvat, dată fiind istoria cuceririlor sale.
Pentru a încheia într-o notă pozitivă, unul din video-urile mai impresionante din muzeu este cel al argentinienei Bartolina Xixa, avatarul drag-queen creat de Maximiliano Mamani. Într-o groapă de gunoi fumegândă, Bartolina dansează cu mișcări ritualice ce par să invoce spiritele străbunilor în lupta cu „violența extractivistă colonială" (Beatriz Lemos). Video-ul se aseamănă cu cel al lui Naomi Rincón Gallardo, povestea axându-se pe lupta cu forțele coloniale contemporane ce aduc distrugerea eco-politică, cu ajutorul ritualilor și mitologiei de inspirație indigenă.
Vizitarea expozițiilor BB te lasă cu impresia victimizării, un zid al plângerii cu artă contemporană. Cu alte cuvinte, rareori m-au făcut lucrările să mă simt puternică. Sunt, desigur, povești importante ale abuzului, urii, rezistenței și revoluției, însă puține au, din păcate, puterea să miște publicul doar prin arta lor, în absența literaturii aferente. „Este însă un dezavantaj des întâlnit al expozițiilor ce încearcă să transmită forme de disidență, rezistență și activism comunitare prin mijloace artistice că acestea ajung deseori mai degrabă moralizatoare decât subversive, mai degrabă sterp-dialectice decât revoluționare. Prea multe lucrări din expoziție, care se bazează mult pe artă video, cad în această capcană. Iar efectul multora se bazează pe textul de perete."[w]

Traducere de Rareș Grozea

Note

1.Curatorial Statement 11th Berlin Biennale for Contemporary Art
2.Idem
3. Maria berrios interview Berlin Biennale 2020. artishockrevista.com
4. https://www.youtube.com/watch?v=0UZaeVcVDl8
5. Curatorial Statement 11th Berlin Biennale for Contemporary Art
6. https://www.mssa.cl/the-museum-2/
7. https://www.youtube.com/watch?v=cIfwUazNBP4)
8. https://news.artnet.com/exhibitions/11-berlin-biennale-1906641

manganese ore, copper ore, gold, and ornamental stone are typically extracted. These minerals are emblematic of the massive mining industry that has developed in Brazil since the beginning of colonization. Arranged in the same order as the stars of the constellation, the gems form a cross that is only recognizable from one specific point in the exhibition space. The work thus encourages us to walk around and change our viewing perspective, exhorting us to reflect critically on the way historical narratives are also informed by a dominant viewpoint – one that has neglected other systems of knowledge and narratives, including Indigenous ones." (Vanina Saracino)
One surprising work is that of Turkish artist Aykan Safoğlu – a video installation talking about "his teenage years at the German-Turkish public high school İstanbul Erkek Lisesi, popularly known as Istanbul Boys' High School – one of the oldest and most renowned in Turkey." (Florencia Portocarrero). The curator Agustín Pérez Rubio, talks about it in his tour about "how colonial was Aykan's education" and how the Western colonial pedagogy influenced the Turkish education, continuing to produce knowledge.[7] The surprising part about this is the lack of historical context that the curators are giving the audience when talking about one of the biggest empires in recent history – The Ottoman Empire, as they continue to discuss in dualistic opposites (the colonial West and its victims), ignoring the "creeping" colonial past the Turkish history itself is bearing. Despite the Ottoman Empire not fitting the "classic" definition of colonial power, this type of framing feels uninformed and inadequate knowing its long history of conquering.
Ending on a positive note, one of the more impressive videos in the museum is that of Argentinian Bartolina Xixa, the drag queen avatar created by Maximiliano Mamani. In a smoking landfill, Bartolina dances with ritualistic movements that seem to call to ancestral spirits while fighting "colonial extractivist violence" (Beatriz Lemos). The video is similar to that of Naomi Rincón Gallardo, as the narrative focuses on fighting contemporary colonial forces that bring eco-political destruction using Indigenous inspired rituals and mythology.
Visiting BB's exhibition halls leaves the impression of victimhood, a mourning wall of contemporary art. In other words, I rarely felt empowerment radiating throughout the works. There are of course critical stories of abuse, of hate, resistance and revolution, but unfortunately few have the power intrinsic in their artistic endeavor to move the audience beyond the accompanying literature. "However, it's a common drawback of exhibitions that seek to convey forms of community dissent, resistance, and activism through artistic means that they end up feeling more preachy than subversive, more dryly didactic than revolutionary. Too many artworks in the show, which is heavy on video art, fall into this trap. And the effectiveness of much of it is deeply reliant on wall texts."[8]

Endnotes

1. Curatorial Statement 11th Berlin Biennale for Contemporary Art
2. Idem
3. https://artishockrevista.com/2020/06/01/maria-berrios-interview-berlin-biennale-2020/
4. https://www.youtube.com/watch?v=0UZaeVcVDl8
5. Curatorial Statement 11th Berlin Biennale for Contemporary Art
6. https://www.mssa.cl/the-museum-2/
7. https://www.youtube.com/watch?v=cIfwUazNBP4)
8. https://news.artnet.com/exhibitions/11-berlin-biennale-1906641

RADU DRAGOMIRESCU POEZIE LA ACCADEMIA ALBERTINA
POETRY AT ACCADEMIA ALBERTINA

TEMPO DI UN BEL ROSSO, ROSSO, VIOLA
Artist: Radu Dragomirescu
Curator: Edoardo Di Mauro
Pinacoteca Albertina, Torino, Italia
29.04. - 28.05.2021

Text: Paola Gribaudo & Edoardo di Mauro

Academia Albertina trece printr-o fază istorică fără precedent – caracterizată de o stare de urgență sanitară pandemică pe care, în urmă cu doar un an, nimeni nu ar fi fost în stare să o anticipeze – demonstrând capacități reactive deosebite datorită contribuției tuturor componentelor sale: Președinte și Direcțiune, studenți și profesori, membrii departamentul administrativ și asistenții. Am încercat să fim aproape de publicul nostru și din punct de vedere al evenimentelor și inițiativelor artistice, datorită personalului Pinacotecii Albertina, care a observat că numărul de vizitatori crește în perioadele în care aceasta a putut fi deschisă, ceea ce arată că arta este răspunsul de care artiștii au nevoie pentru a înțelege schimbările din lumea care ne așteaptă.
Au avut loc multe expoziții de calitate, precum și evenimente și prezentări fizice sau online.
Acum, în contextul valorificării și promovării artiștilor care au fost profesori și studenți în cadrul instituției noastre, a venit și rândul importantei retrospective a lui Radu Dragomirescu. Radu Dragomirescu este un stimat profesor de pictură în instituția noastră, un artist și un intelectual de un indubital nivel internațional, profund european grație unei vieți petrecute între România și Italia, care își aduce contribuția prin cultura sa care a luat naștere la țărmul Mării Negre. Stilul lui se află în afara unei contingențe temporale precise, chiar dacă amintește de tradiția avangardei din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Aflată la granița dintre pictură și instalație, arta lui Dragomirescu folosește tonalități discrete și clarobscure, între lumină și umbră, dar și un repertoriu amplu de semne și simboluri, și reflectă asupra dualismului etern dintre viață și moarte, dintre stagnare și renaștere. Camerele evocatoare din Ipogeo del Talucchi găzduiesc operele lui Dragomirescu într-un cadru elegant, curatoriat de artistul însuși, care se ocupă și de catalogul bogat cu ajutorul căruia urmărim parcursul creativ al artistului prin intermediul documentelor, fotografiilor, instalațiilor și textelor poetice. O expoziție de o mare sensibilitate, care ne învață să abordăm cu respect liniștea misterioasă a artei lui Dragomirescu, care ne lasă acest mesaj pe care vi-l împărtășesc cu convingere: „Arta are capacitatea supremă de a emoționa sufletele, este educație spre libertate și spre raționamentul intuitiv care ne face demni să fim ființe umane în contact cu Dumnezeu".

Paola Gribaudo
Preşedinte al Academiei Albertina de Arte Frumoase

The Accademia Albertina is going through a historical moment without precedent – characterized by an emergency pandemic state which, just one year ago, nobody could have anticipated – showing a great ability to adapt through the contribution of all its parts: President and Director, students and professors, members of the administration department and assistants. In terms of art events and initiatives, we have tried to stay close to our audience, thanks to the Pinacoteca Albertina's staff, who noticed that the number of visitors increased during the times when they were allowed to be open, which shows that art is the answer that artists need to understand the changes in the world that awaits us. There were numerous quality shows, as well as events and presentations – in person or online.
Now, in the context of cultivating and promoting the artists who taught and studied at our institution, it is time for an important retrospective of Radu Dragomirescu. Radu Dragomirescu is an esteemed professor of painting at our institution, without a doubt an artist and intellectual of international standing, deeply European from having spent his life between Romania and Italy, who brings his contribution through his culture, which was born on the shores of the Black Sea. His style lies outside of precise temporal contingency, though it is reminiscent of the avant-garde tradition of the second half of the 20th century. Located at the border between painting and installation, Dragomirescu's art uses discreet and contrasting tonalities between light and shadow, but also a broad palette of signs and symbols, reflecting on the eternal dualism between life and death, stagnation and rebirth. The evocative rooms in the Ipogeo del Talucchi host Dragomirescu's works in an elegant environment, curated by the artist himself, who also took care of the rich catalogue with the help of which we can track his artistic development through documents, photos, installations, and poetic texts. It is an exhibition of great sensitivity which humbles us before the mysterious silence of Dragomirescu's art, who sends us this message, which I share with you with conviction: "Art has the supreme capacity of moving the soul, it is an education in freedom and the intuitive reasoning that makes us worthy of the status of human beings in contact with God."

Paola Gribaudo
President of the Accademia Albertina di Belle Arti

IO X TE

Datorită complexității sale culturale – care, însă, nu se traduce în ermetism și se pretează la a fi pătrunsă și înțeleasă de spiritele sensibile și receptive –, opera lui Radu Dragomirescu este capabilă să simbolizeze istoria artistică italiană și europeană din ultimii cincizeci de ani, emblematici pentru o devenire care alternează curse bruște înainte cu evadări în trecut, într-un timp deopotrivă apropiat și îndepărtat, dar nu numai.
Deși prezintă armonii incontestabile cu mișcări născute în urma contactului cu *genius loci* italian, situate între începutul anilor '70 și începutul anilor '80, venind toate în urma valului *Artei Conceptuale* și al *Artei Povera*, dar în același timp inspirându-se din acestea, poetica lui a reușit să obțină o apreciere considerabilă pe plan internațional, în virtutea unui parcurs coerent și recunoscut în care se regăsesc elemente de bază ale limbajului avangardei și care îl fac pe Radu Dragomirescu un artist aflat într-o armonie meditată cu propriul său timp, dar, în același timp, nu ușor de încadrat într-un curent precis.
Iconografia lui Dragomirescu este în mod deliberat inactuală – din punct de vedere al cronicilor și sociologiei meschine –, dar în același timp eternă și necesară, mereu implicită în fluxul existenței. Artistul citează „hic et nunc", apelând la teme mitice și arhetipuri, prin urmare contemporane, deoarece se referă la condiția umană în relație nu doar cu propriul timp, ci cu universul natural care o înconjoară și care îi determină existența sau finalul.
Temele sale predominante, cum ar fi dimensiunea semnului, dualismul dintre lumină și umbră, viață și moarte, vizibil și invizibil, utilizarea simbolurilor sacre și sapiențiale, ne apar în fața ochilor cu valoarea unei enigme deschise la interpretări multiple.
Artistul se naște în România, la marginea extremă a continentului, la granița dintre lumea slavă și cea latină. Se mută în Italia încă din anii '70, păstrând în același timp legăturile puternice și continue cu țara de origine și construind o carieră de o mare importanță internațională. Ulterior, consolidează relația cu țara noastră prin predare, ajungând la Academia Albertina, unde a fost un profesor stimat de pictură și a contribuit astfel la afirmarea și valorificarea multor tinere talente.
În această antologie, într-un spațiu unic și sugestiv cum este Ipogeo della Rotonda del Talucchi – sediul expozițional al Academiei, care cu ocazia acestei expoziții va fi dedicată în mod oficial memoriei lui Fiorenzo Alfieri, mare personalitate a culturii torineze și stimat Președinte al Instituției noastre între 2013 și 2019 – și în catalogul însoțitor, într-un loc, așadar, extrem de potrivit pentru potențialul stilului său, ne putem bucura de o privire de ansamblu asupra carierei de cincizeci de ani a lui Radu Dragomirescu prin reproducerea operelor expuse în galerii și muzee prestigioase, pe lângă cele studiate în mod special pentru amenajare.

Edoardo di Mauro
Director al Academiei Albertina de Arte Frumoase

Traducere din italiană Georgiana Nuțu

Due to its cultural complexity – which, however, does not translate to hermeticism and can be understood by those sensitive and receptive spirits – Radu Dragomirescu's work is able to symbolize the Italian and European art history of the last fifty years, which were emblematic for a becoming that alternates sudden leaps with escapes into the past, into a time both close and far away, but not only.
Despite showing undeniable harmonies with the movements that emerged from contact with the Italian *genius loci*, between the early '70s and early '80s, in the wake of conceptual art and *arte povera*, and at the same time taking inspiration from them, Dragomirescu's poetics has received considerable praise internationally, given his coherent and recognized practice, in which basic elements of the language of the avant-garde are found, making Radu Dragomirescu an artist in mediated harmony with his own time, but, at the same time, hard to place in a definite movement.
Dragomirescu's iconography is deliberately not current – as petty reviews and sociology would put it – but at the same time eternal and necessary, always involved in the flow of existence. The artist cites the "here and now," making use of mythical themes and archetypes, which are contemporary, as they refer to the human condition relative not just to its own time, but to the natural universe that surrounds it and determines its existence or end.
His predominant themes, such as the dimension of the sign, the dualism between light and shadow, life and death, visible and invisible, the use of sacred and sapiential symbols, appear before us like an enigma open to multiple interpretations.
The artist was born in Romania, at the extreme edge of the continent, at the border between the Slavic and the Latin world.
He moved to Italy in the '70s, maintaining strong and constant ties to his country of origin and building himself an internationally relevant career. He later consolidated his relationship to our country through teaching, joining the Accademia Albertina, where he was an esteemed professor of painting who contributed to the development and affirmation of many a young talent.
In this anthology, in such a unique and suggestive space as the Ipogeo della Rotonda del Talucchi – the exhibition space of the Accademia, which, on the occasion of this exhibition, will be officially dedicated to the memory of Fiorenzo Alfieri, a great personality of Turin culture and President of our institution between 2013 and 2019 – and in the accompanying catalogue, a place highly suited to the potential of Dragomirescu's style, we can all enjoy an overview of Radu Dragomirescu's fifty-year career through reproductions of his works exhibited in prestigious galleries and museums, together with those studied especially for the exhibition.

Edoardo di Mauro
Director of the Accademia Albertina di Belle Arti

Translated by Rareș Grozea

Crucea greacă de cristal albastru
Dimensiunea camerei de instalare: sticlă, fier și fir de lână neagră - 2021

CENTRUL IMAGINII VIRREINA
VIRREINA IMAGE CENTER

Text: George Pleșu

PUBER. Artist: Tanit Plana, curator Valentín Roma (20.10.2020 – 28.02.2021)
PROJECTS (1983-2020). Artist: Manolo Laguillo, curator: Valentín Roma (20.10.2020 – 14.02.2021)
DAYS OF IRE. LIBERTARIAN COMMUNISM, FLAMENCO ROMANIES AND AVANT-GARDE REALISM. Artist: Helios Gómez, curator: Pedro G. Romero (05.11.2020 – 07.02.2021)
THINKING IN LOOP.BORIS GROYS. Curator: Manuel Fontán del Junco (05.11.2020 – 07.02.2021)
La Virreina Image Center, Barcelona

Situat într-un frumos palat baroc de pe cel mai faimos bulevard din Barcelona, La Rambla, Centrul Imaginii este cea mai recentă formă a funcțiunii socio-culturale a clădirii. Palatul Virreina a fost construit de Manuel d'Amat, viceregele Perului, între 1772 și 1778, după planurile arhitectului și sculptorului Carles Grau. Cele 12 urne de pe balustrada fațadei, elemente de baroc catalan care se combină cu componente decorative ale clasicismului francez și rococo, fac din acest palat un exemplu atipic de arhitectură civilă catalană de secol 18. Moartea prematură a viceregelui a însemnat că doar văduva sa, Maria Francesca Fiveller de Clasquerí, a locuit acolo. Numele palatului se trage tocmai din acest fapt – virreina însemnând viceregină în catalană. Palatul a fost vândut apoi familiei Carreras, care l-a avut în proprietate între 1835 și 1944, când a fost cumpărat de Primăria Barcelonei. A găzduit mai multe muzee și colecții până în 1986, când a devenit sediul Institutului Culturii Consiliului Local din Barcelona. În 2007, a fost aprobată crearea Centrului Imaginii la primul etaj și într-o parte a parterului clădirii, cu misiunea de a crea un spațiu pentru explorarea universului imaginilor și promovarea de noi experiențe culturale.
Centrul a fost condus până în ianuarie de Valentín Roma, interesat de explorarea utilizărilor ideologice și estetice ale imaginilor. În descrierea misiunii instituției, Roma a enumerat trei axe centrale ale directoratului său: orașul – arte, comunități și piață publică; arhiva – memorie vizuală a Barcelonei; și imaginea – spre o definire a conceptului de imaginar. Un total de 42 de expoziții, 18 proiecte de cercetare, 19 publicații și zeci de programe publice au alimentat propunerea artistică, demn de menționat fiind faptul că în ultimele șase luni ale anului 2020 cifrele vizitelor au crescut cu 32%, în plină pandemie.
La începutul lui ianuarie, Centrul Imaginii găzduia 4 expoziții: la parter, Tanit Plana – *Puber* (fotografie și artă video); iar la etaj, Boris Groys – *Thinking in Loop* (video), Manolo Laguilo – *Projects (1983-2020)* (fotografie) și Helio Gomez – *Days Of Ire. Libertarian Communism, Flamenco Romanies And Avant-Garde Realism* (desen, grafică, pictură).
Concepută special pentru camerele cu vedere la Rambla, expoziția *Puber* este un rezultat al colaborărilor prin care Tanita Plana explorează adolescența și practicile sale socioculturale. Tanita Plana (n. 1975, Barcelona) este o artistă specializată în proiecte de cercetare fotografică pentru care a primit, printre altele, premiile FotoPres'01 și PhotoEspaña Discoveries

Situated in a beautiful Baroque palace on the most famous boulevard in Barcelona, La Rambla, the Image Center is the most recent form of the building's socio-cultural function. Virreina Palace was built by Manuel d'Amat, viceroy of Peru, between 1722 and 1778, based on the plans of architect and sculptor Carles Grau. The twelve urns placed on the balustrade of the façade, Catalan Baroque elements combined with French Classical and Rococo decorative components, turn this palace into an atypical example of eighteenth century Catalan civil architecture.
The premature death of the viceroy meant that only his widow, Maria Francesca Fiveller de Clasquerí, lived there. The name of the palace comes from this fact – virreina means vice-queen in Catalan. The palace was then sold to the Carreras family, which owned it between 1835 and 1944, when it was bought by the Barcelona City Hall. It hosted many museums and collections until 1986, when it became the headquarters of the Institute of Culture of the Barcelona Local Council. In 2007, the creation of the Image Center on the first floor and a part of the ground floor was approved, with the purpose of creating a space to explore the universe of images and to promote new cultural experiences.
The Center was led until January by Valentín Roma, interested in exploring the ideological and aesthetic uses of images. In the description of the institution's mission, Roma mentioned three central lines of his leadership: the city – arts, communities, and public place; the archive – the visual memory of Barcelona; and the image – towards a definition of the concept of imaginary. A total of 42 exhibits, 18 research projects, 19 publications, and tens of public programs fueled the artistic proposition; it is worth mentioning the fact that, in the last six months of 2020, the number of visitors increased with 32% at the height of the pandemic.
At the beginning of January, the Image Center hosted four exhibits: on the ground floor, Tanit Plana – *Puber* (photography and video art); on the first floor, Boris Groys – *Thinking in Loop* (video), Manolo Laguilo – *Projects (1983-2020)* (photography), and Helio Gomez – *Days of Ire. Libertarian Communism, Flamenco Romanies and Avant-Garde Realism* (drawing, graphics, painting).
Specially conceived for the rooms with a view of the Rambla, the *Puber* exhibit is the result of collaborations through which Tanita Plana explores adolescence and its sociocultural practices. Tanita Plana (born 1975, Barcelona) is an artist who specializes in photographic research projects for which she received the FotoPres'01

Manolo Laguillo, *Abril 2020. Barcelona*. Credit foto: Pep Herrero.
Manolo Laguillo, *Abril 2020. Barcelona.* Photo credit: Pep Herrero.

2003, o bursă de la Fundația „la Caixa" în 2012 și alta de la Fundația BBVA în 2016 pentru creație fotografică. Expoziția, care are ca subiect tratat interdisciplinar Generația Z, este curatoriată chiar de directorul Centrului Imaginii, Valentín Roma, și prezintă 74 de portrete de adolescenți din diverse background-uri sociale și etnice, precum și un playlist cu o selecție de 200 de video-uri de pe rețeaua TikTok, alese de cercetătoarea Estela Ortiz. Mai mult, pe canalul de Spotify al Centrului se găsește un playlist cu câte 3 din cele mai ascultate piese de către subiecții portretelor la momentul fotografierii lor, cântece care vorbeau despre ei și cu care se identificau, și care au stat la baza unui podcast realizat de expertul în subculturi ale tinerilor, Oriol Rosell.
La etaj sunt instalate celelalte 3 expoziții. Am început cu Manolo Laguilo – *Projects (1983-2020)*, curatoriată de același Valentín Roma. Manolo Laguillo (n. Madrid, 1953) este un fotograf specializat în documentarea contextului urban spaniol. Cariera sa de peste 4 decenii a început la finalul anilor '70 cu o serie dedicată Barcelonei, oraș ale cărei transformări le surprinde, succesiv, înainte și după Jocurile Olimpice din 1992. Cu atât mai impresionantă este seria denumită *Aprilie 2020. Barcelona*, expusă în premieră la Virreina și care dezvăluie imagini pe care nu le-ai crede posibile: străzile mereu pline de turiști acum pustii, orașul încremenit, în plin lockdown.
Fotografiile lui Laguillo au ca subiect orașul, surprins fie în alb și negru, ori dintr-o perspectivă arhitecturală sau una care îi prezintă periferia sau cartierele sărace. Laconice, fără subiecți (oamenii sunt mereu în trecere), imaginile prezintă (infra)structura orașului – străzi, ziduri, parcări, antene – și nivelează dihotomia centru-periferie. 10 din cele 27 de serii prezentate în expoziție și care acoperă cele 4 decade n-au mai fost expuse până acum, dar cele 205 fotografii păstrează unitatea unui stil descriptiv, ușor perimat, în contrast cu alte expoziții de fotografie pe care le-am văzut de-a lungul timpului la Virreina.
Nevoia de lucrări ceva mai conceptuale e satisfăcută imediat de camera în care e instalată expoziția Boris Groys – *Thinking in Loop*, curatoriată de Manuel Fontán del Junco. Mai mult o instalație audio-video, aceasta e compusă din 3 colaje video, produse între 2002 și 2007 și publicate la ZKM, Karlsruhe: *Iconoclastic Delights*, *Immortal Bodies* și *The Religion as Medium*. Fiecare eseu video e alcătuit din diverse fragmente din filme și clipuri, „subtitrate" de un text[1] care aparține lui Groys și

and PhotoEspaña Discoveries 2003 prizes, a grant from the la Caixa Foundation in 2012, and another from the BBVA Foundation in 2016, for photographic creation. The exhibit, whose topic is Generation Z, interdisciplinary treated, is curated by the director of the Image Center, Valentín Roma, and presents 74 portraits of teenagers from various social and ethnic backgrounds, as well as a playlist with a selection of 200 videos from TikTok, chosen by researcher Estela Ortiz. Moreover, on the Center's Spotify channel there is a playlist with the three most popular songs among the subjects of the portraits when the photos were taken, songs that spoke about themselves and with which they identified, which became the basis of a podcast made by the expert in youth subcultures, Oriol Russel.
On the first floor are the three other exhibits. I began with Manolo Laguillo – *Projects (1983-2020)*, curated by the same Valentín Roma. Manolo Laguillo (born 1953, Madrid) is a photographer who specializes in documenting the Spanish urban context. His career, spanning over four decades, began at the end of the 1970s with a series dedicated to Barcelona, a city whose transformation he successively followed, before and after the Olympic Games of 1992. Even more impressive is the series *April 2020. Barcelona*, exhibited for the first time at the Virreina, which discloses almost unbelievable images: the previously tourist-filled streets are empty, the city is frozen during full lockdown. Laguillo's photographs refer to the city, either in black and white, or from an architectural perspective, or one that presents the periphery and the poor areas. Simplified, without subjects (people are always in passing), the images present the city's (infra)structure – streets, walls, car parks, antennae – and level the center-periphery dichotomy. Ten of the 27 series from the exhibit, covering the four decades, have never been exhibited before, but the 205 photographs maintain the unity of a descriptive style, slightly old, in comparison with other photography exhibits which I have seen at the Virreina.
The need for more conceptual artworks is immediately satisfied by the room in which the Boris Groys exhibit is installed – *Thinking in Loop*, curated by Manuel Fontán del Junco. More of an audio-video installation, it is made of three video collages produced between 2002 and 2007, published at the ZKM, Karlsruhe: *Iconoclastic Delights*, *Immortal Bodies*, and *The Religion as Medium*. Each video essay is made of various fragments of films and clips, "subtitled" by a text[1] belonging to Groys, and one needs over 70 minutes to watch them in their entirety.

Tanit Plana, *PUBER*. Credit foto: Pep Herrero.
Tanit Plana, *PUBER*. Photo credit: Pep Herrero.

Boris Groys. Captură din filmul *Immortal Bodies* (2007), colaj video și text, 28 min 47 s.
Boris Groys. Still from the film *Immortal Bodies* (2007), video collage and text, 28 min 47 s.

ai nevoie de peste 70 de minute pentru a le urmări în întregime.
Ultima expoziție, curatoriată de Pedro G. Romero, e dedicată unui personaj extrem de interesant pentru arta catalană: Helios Gómez (n. Sevilla, 1905 – d. Barcelona, 1956), un avocat al identității rome, căreia îi aparținea, un activist politic (comunist anarhist) și un artist care a navigat pe valurile avangardelor între Dada, constructivism, productivism, pentru a se regăsi în suprarealism. Având pregătire ca desenator și grafician, a fost un reprezentant de seamă al agitprop-ului în Catalonia: postere, ilustrații în ziare, reviste, cărți, picturi murale, și a întemeiat un sindicat al ilustratorilor spanioli. După ce a luptat împotriva lui Franco în Războiul Civil din Spania, a fost arestat și întemnițat în două rânduri. În timpul celor 8 ani cât a fost închis în Barcelona, și-a transformat celula, pe care a denumit-o „Capilla gitana", decorând-o cu fresce pe teme religioase, în care personajele erau inspirate de figuri rome (inclusiv îngerii, Fecioara Maria sau Iisus). Lucrările sale împreună cu poeziile scrise în acea perioadă au devenit un manifest al culturii rome.
Programarea culturală curajoasă, diversitatea subiectelor abordate, preocuparea unui dialog permanent cu comunitatea și ambiția de a păstra intrarea gratuită fac din Centrul Imaginii Virreina o destinație obligatorie în capitala Cataloniei. Alături de MACBA și Centrul de Cultură Contemporană din Barcelona (CCCB), Virreina întregește tridentul de instituții culturale axate pe arta contemporană care au schimbat fața cartierului El Raval și l-au transformat dintr-o zonă rău-famată într-o destinație căutată de artiști și studenți boemi.

Note

1. „Aceste videoclipuri încearcă o reflecție asupra relației dintre imagine și cuvânt în lumea noastră, fiind o lume dominată de mijloacele de comunicare. În acest sens, ele se referă la tradiția artei conceptuale, care încearcă să pună sub semnul întrebării linia de despărțire dintre artă și comentariul ei. " (Boris Groys)

***Distribuirea armelor printre reacționari* [*Cristo repartiendo las armas entre los reaccionarios Christ*], ilustrație publicată în *Mundo Obrero* (Madrid, 19 noiembrie 1931).**
Distributing Weapons Amongst the Reactionaries [*Cristo repartiendo las armas entre los reaccionarios Christ*], illustration published in *Mundo Obrero* (Madrid, 19 November 1931).

The final exhibit, curated by Pedro G. Romero, is dedicated to an extremely interesting character from Catalan art: Helios Gómez (born 1905, Seville – died 1956, Barcelona), an advocate of Roma identity, to whom he belonged, a political activist (Anarcho-Communist) and an artist who navigated the waves of the avant-gardes between Dada, Constructivism, Productivism, only to end up finding himself in Surrealism. Trained as a drawing and graphic artist, he was a preeminent representative of Catalonian agit-prop: posters, illustrations in newspapers, magazines, books, murals, and he established a syndicate of Spanish illustrators. During the eight years in which he was imprisoned at Barcelona, he transformed his prison cell, which he named "Capilla gitana," by decorating it with religious frescoes, in which the characters were inspired by Roma figures (including the angels, the Virgin Mary, and Jesus). His works, together with the poems written during that time, have become a manifesto of Roma culture.
The brave cultural programming, the diversity of the topics, the preoccupation with a permanent dialogue with the community, and the ambition to keep the access free make the Virreina Image Center an obligatory destination from the capital of Catalonia. Together with MACBA and the Center for Contemporary Culture from Barcelona (CCCB), Virreina completes the trident of cultural institution with a focus on contemporary art which changed the face of El Raval neighborhood and turned it from an ill-famed area into a destination for artists and bohemian students.

Translated by Daniel Clinci

Endnotes

1. „These videos attempt a reflection on the relationship between image and word in our world, being a world dominated by communication media. In this regard, they pertain to the tradition of conceptual art, which seeks to question the dividing line between art and its commentary."
(Boris Groys)

„TELL ME ABOUT ~~YESTERDAY~~ TOMORROW" - SAU CUM SĂ CREȘTI CONȘTIENTIZAREA ÎN LEGĂTURĂ CU UN VIITOR POLITIC INCERT.

"TELL ME ABOUT ~~YESTERDAY~~ TOMORROW" – OR HOW TO RAISE AWARENESS ABOUT AN UNCERTAIN POLITICAL FUTURE.

Text: Teodora Talhoș

TELL ME ABOUT YESTERDAY TOMORROW
Artiști: Kader Attia, Michal Baror, Cana Bilir-Meier, Ayzit Bostan, Andrea Büttner, Keren Cytter, Willem de Rooij, Brenda Draney, Loretta Fahrenholz, Sirah Foighel Brutmann and Eitan Efrat, Aslan Gaisumov, Ydessa Hendeles, Sebastian Jung, Brian Jungen, Leon Kahane, Annette Kelm, Baseera Khan, Bouchra Khalili, Miki Kratsman, Jumana Manna, Kent Monkman, Olaf Nicolai, Marcel Odenbach, Emeka Ogboh, Joanna Piotrowska, Jon Rafman, Gregor Schneider, Rosemarie Trockel, Želimir Žilnik și alții.
Director: Mirjam Zadoff
Artistic director: Nicolaus Schafhausen
Asistent curator: Juliane Bischoff
NS-Dokumentationszentrum München
28.11.2019 - 18.10.2020

Criza migrației din 2015, împreună cu valul de ură și respingere provocat și menținut cu iscusință de partidele populiste de dreapta în întreaga Europă de atunci încoace, mă fac să mă gândesc plină de anxietate la o frază des întâlnită în ultima vreme: *Istoria se repetă*. Da, pot fi observate tipare familiare în lipsa toleranței față de alte etnii și religii, în încercarea asiduă de disociere pe motive naționaliste și rasiale. Cum putem noi – lucrătorii din domeniul cultural – să aducem la cunoștință unui public larg aceste legături insidioase dintre trecut și prezent și să tragem niște semnale de alarmă?
NS-Dokumentationszentrum (Centrul de cercetare și documentare a istoriei național-socialismului) din München se lansează în găsirea unui răspuns la această întrebare prin expoziția *Tell me about ~~yesterday~~ tomorrow*, ce a putut fi vizitată până pe 18 noiembrie 2020. Construit chiar pe locul unde se afla sediul Partidului Național Socialist al Muncitorilor (NSDAP) în München – unul dintre primele orașe din Germania care a întâmpinat cu brațele deschise mișcarea nazistă – NS-Dokumentationszentrum este poate unul dintre cele mai relevante centre culturale și educaționale de acest tip din Germania. Criticat încă de la deschiderea sa din 2015 pentru faptul că expoziția permanentă – axată pe o relatare istorică cronologică – nu reușește să stimuleze o raportare subiectivă la evenimentele istorice, Centrul a primit în 2018 o nouă directoare, pe istorica Mirjam Zadoff. Viziunea lui Zadoff pentru viitor presupune o angajare mai activă cu publicul tânăr a instituției

The 2015 migrants' crisis, coupled with the new wave of intolerance and hate created and cleverly maintained ever since by populist right-wing parties all across Europe, brings to my anxiety-addled mind a phrase we've been hearing quite often lately: *History repeating itself*. Indeed, we can observe similar patterns in our intolerance towards different religions and ethnic groups in an arduous attempt to divide based on racial and nationalist categories. My question is – how can we, the culture workers, highlight these insidious connections between past and present visible to a larger audience while sending out some warning signals?
NS-Dokumentationszentrum München (Munich Documentation Centre *for the* History *of* National Socialism) seeks to answer this very question through the show *Tell me about ~~yesterday~~ tomorrow,* which closed on November 18, 2020. Built on the site of the old National Socialist German Workers' Party (NSDAP) in Munich, one of the first German cities that openly welcomed the Nazi movement, NS-Dokumentationszentrum is one of the most relevant cultural and educational centers of its kind in the country. From its inception in 2015, the center was faced with criticism regarding its permanent exhibition, based on a chronological historical approach, which fails to encourage a subjective approach to the historical events. In 2018, historian Mirjam Zadoff was appointed as its new director and she envisions a more active engagement of the young audience with the institution, as well as working with migrants and refugees in the

Vedere din expoziție. Credit foto: Orla Connolly.
Exhibition view. Photo credit: Orla Connolly.

conduse de ea, dar și cu migranți sau refugiați. Pe deasupra, Zadoff și-a propus să minimalizeze distanța emoțională dintre public și istoria narată, creând noi moduri de prezentare. Unul dintre primele ei proiecte ca directoare este expoziția de artă contemporană *Tell me about ~~yesterday~~ tomorrow*, curatoriată de Nicolaus Schafhausen.
Peste 40 de artiști locali și internaționali, atât consacrați cât și aflați la începutul carierei, au fost invitați să contribuie la proiect. Lucrările de artă se întind pe toate cele șapte niveluri ale clădirii, împletindu-se și comunicând nelinear cu expoziția permanentă. O mare parte dintre lucrări, care au fost create special pentru acest context, deschid noi discursuri și perspective, extinzând astfel spectrul tematic specific pentru NS-Dokumentationszentrum. Printre problematici precum creșterea tendințelor naționaliste, rasism sau antisemitism, își găsesc locul și teme actuale la nivel global, cum ar fi urmările sociale și politice ale războaielor, opresiune, exploatarea violentă a oamenilor și a naturii sau reprimarea traumei. După spusele asistentei curatoriale Juliane Bischoff, câteva dintre întrebările centrale pe care expoziția dorește să le scoată în evidență sunt: „Vocea cui nu se poate face auzită destul? Cine are nevoie de o platformă mai vizibilă?" Cu siguranță, șapte etaje nu sunt de ajuns pentru a cuprinde măcar o fărâmă din complexitatea și enormitatea temelor generale propuse, însă expoziția nici nu are pretenția de a fi considerată un produs finalizat și ermetic. De altfel, un mare atu al expoziției se regăsește în capacitatea de a recunoaște și de a marca zonele gri, evitând astfel categorizările de tip binar, cu care suntem deja prea obișnuiți.
Chiar de la intrarea în foaierul spațios al Centrului suntem întâmpinați de o pată albă în memoria colectivă legată de Holocaust. Replica făcută după *Frankfurter Engel*, un monument creat în 1994 de Rosemarie Trockel, amintește de persecutarea homosexualilor în timpul perioadei naziste, prea puțin cercetată și recunoscută. Inspirată de un înger neo-gotic de pe portalul domului din Köln, versiunea lui Trockel are gâtul tăiat și rearanjat într-un unghi greșit, lăsând la vedere o tăietură adâncă ce sugerează trauma ireparabilă produsă de regimul nazist. O interpretare în contextul contemporan evocă o tristă și rușinoasă continuitate în

future. Moreover, Zadoff aims to minimize the emotional distance between audience and the narrated history through novel presentation strategies. One of her first projects as a new director is the contemporary art show *Tell me about ~~yesterday~~ tomorrow*, curated by Nicolaus Schafhausen.
Over 40 international and local artists had been invited to participate in the project, with a selection of both established and emerging talents. The artworks expand throughout the seven levels of the building, intersecting and opening a non-linear dialogue with the permanent exhibition. The vast majority of these works have been created especially for the occasion, opening up new perspectives and introducing different discourses which expand the thematic spectrum that NS-Dokumentationszentrum is known for. Among issues such as the surge in nationalist tendencies, racism, and anti-Semitism, more urgent global matters such as the socio-political consequences of war, oppression, the violent human and nature exploitation, as well as the repression of trauma. Curatorial assistant Juliane Bischoff highlights some of the central questions the show wants to focus on: "Whose voice isn't loud enough? Who needs a more visible platform?" Certainly seven floors are not enough to even begin to grasp the complexity and scale of the general themes up for debate, but the exhibition's goal is far from being a finite, tightly-sealed end product. On that note, one of the show's strong points is recognizing and mapping out the grey areas, thus avoiding a kind of categorical, binary thinking we so often encounter.

Arthur Jafa, *APEX*, video, 2013. Prin mabilitatea artistului și Gavin Brown, New York / Roma.
Arthur Jafa, *APEX*, video, 2013. Courtesy of the artist and Gavin Brown's enterprise, New York/Rome.

Right as you step into the Center's spacious foyer, a blank spot in the collective memory of the Holocaust greets us: a replica of Rosemarie Trockel's 1994 momenument *Frankfurter Engel*, a reminder of the little-researched and recognized Nazi persecution of homosexual people. Inspired by a Neo-Gothic angel from the Kölner Dom (Cologne Cathedral) portal, Trockel's version cuts off its head and places it back on, leaving a visible mark on the neck, a deep cut suggesting the irreparable trauma inflicted by the Nazi regime. A more contemporary read of the artwork evokes a sad and shameful history of oppression against LGBTQ+ people in many countries even today.
Mohamed Bourouissa, an artist of Algerian origin, shows polaroids from his *Shoplifters* series, snapshots of people caught stealing from Brooklyn supermarkets.

asuprirea persoanelor LGBTQIA în unele țări până în ziua de astăzi.
Polaroidele artistului de origine algeriană Mohamed Bourouissa, componente ale unei serii intitulate *Shoplifters*, surprind persoane care au fost prinse furând din supermarketurile din Brooklyn, New York. Pozele au fost făcute chiar de proprietari și expuse lângă intrările magazinelor, ca un avertisment pentru potențialii răufăcători. La o privire mai atentă iese însă la iveală că protagoniștii pozelor aduc mai puțin a infractori și mult mai mult a oameni vulnerabili, nevoiți să recurgă la gesturi extreme pentru a avea cu ce să se hrănească. Un comentariu adus la adresa sărăciei care se află într-o creștere exponențială la marginea unei societăți ultracapitaliste și ultraconsumiste, pozele sunt expuse lângă stelele și triunghiurile folosite de naziști ca să identifice diferitele categorii de deținuți din lagărele de concentrare (steaua galbenă pentru evrei, triunghiul albastru pentru emigranți, cel roz pentru homosexuali, iar cel roșu pentru dizidenții politici).
Sebastian Jung narează, plin de un umor acid, demonstrațiile de amploare organizate de extrema dreaptă, ce au avut loc în 2018 în Chemnitz, un oraș din estul Germaniei. Intitulate *Besorgte Bürger* (Cetățeni preocupați), desenele lui surprind aproape caricatural furia, ura și sentimentele extreme ce servesc la mobilizarea maselor. Un alt ciclu de-al său descrie atacul armat din 2019 asupra sinagogii din Halle. Făptașul a filmat și transmis în direct atacul, iar interpretarea lui Jung a scenelor ce au fost șterse de pe internet nu reproduce video-ul în sine, ci încearcă să redea perspectiva criminalului, surprinzând prin similaritatea cu un joc video violent, amintind de radicalizarea de dreapta care are loc pe internet.
Violența asupra corpurilor străine, de altă culoare decât alb, este tematizată și în video-ul imersiv semnat de Arthur Jafa, *APEX*. Un colaj halucinant de 841 de imagini care se desfășoară în mod ritmat, arătând staruri pop și punk, scene grafice de abuz fizic și niște organisme microscopice misterioase. Instalația folosește ca sonor un beat minimalist creat de pionierul techno-ului Robert Hood. *APEX*, una dintre puținele lucrări din expoziție care nu comunică cu partea istorică a colecției, creează o atmosferă intensă, ce invită la o reflectare profundă a asocierilor pe care le facem în legătură cu cultura afro-americană și asupra poziției noastre, ca albi, pe care o avem vizavi de ceea ce ne este străin sau necunoscut.
Tell me about ~~yesterday~~ tomorrow este o expoziție care reușește nu atât să sensibilizeze privitorul în legătură cu trecutul, care oricum nu mai poate fi schimbat, cât mai degrabă să își pună mari semne de întrebare în legătură cu nedreptățile socioculturale contemporane și cu posibilitățile pentru viitor. What's next?

Vedere din expoziție. Credit foto: Orla Connolly.
Exhibition view. Photo credit: Orla Connolly.

The photos had been taken by the owners themselves and placed at the shops' entrances as a warning to potential perpetrators. On a closer look, the people in the photos look less like criminals and more like genuinely vulnerable people driven to the extreme in order to feed themselves. A commentary on the exponentially growing poverty at the fringes of an ultra-capitalist, ultra-consumerist society, the photographs are placed alongside the stars and triangles used by the Nazis in order to identify the different prisoners in concentration camps (the yellow star for Jews, the blue triangle for immigrants, the yellow triangle for homosexuals, and the red triangle for political dissidents).
Filled with a biting humor, Sebastian Jung narrates the 2018 large-scale extreme-right demonstrations that took place in Chemnitz, a town in East Germany. Titled *Besorgte Bürger* (Concerned Citizens), his drawings have an almost caricature take on the fury, the hatred and other extreme sentiments used to mobilize the masses. Another one of his series pictures the armed attack of the Halle synagogue in 2019. The person behind the attack filmed and broadcast himself live. Jung's take on the scenes that have since been deleted from the internet does not reproduce the video itself, but takes on an approach from the criminal's POV, which is a strikingly similar format to a violent video game, evoking the internet's role in right-wing radicalization. Violence against foreign bodies any other shade than white is a theme also explored in *APEX*, Arthur Jafa's immersive video. The installation is a dizzying collage of 841 images that rhythmically jump on the screen, ranging from pop and punk stars to graphic physical abuse scenes, and mysterious microscopic organisms. The piece's soundtrack is a minimalist track by techno pioneer Robert Hood. One of the few works in the show that does not communicate with the historical side of the collection, *APEX* creates an intense atmosphere that calls one to reflect on the things we associate with African-American culture and our position as white people towards everything that is foreign or unknown.
Tell me about ~~yesterday~~ tomorrow is a show that manages not so much to sway the viewer in rethinking the past (which is impossible to change either way), but rather to start questioning the current socio-cultural inequalities while envisioning possibilities for the future. And now, what's next?

Translated by andra nikolayi

OANA STANCIU. INSTALMENTS.

Text: Charlotte Riordan

INSTALMENTS
Artista: Oana Stanciu
Ingleby Gallery, Edinburg, Scoția, UK
Decembrie 2020

Oana Stanciu este al doilea artist invitat să ocupe camerele de expoziție online ale prestigioasei galerii Ingleby din Edinburgh, cu o serie expozițională intitulată *Instalments*. Programul profită de avantajele reducerii activității galeriei pe motiv de Covid-19 pentru a prezenta niște zone puțin diferite de specificul galeriei. Scopul este de a pune în lumină lucrări ale talentelor locale, iar până acum, artiștii invitați au adus o energie vie și abordabilă într-un spațiu care uneori pare curatoriat la sânge.

Asta nu înseamnă că lucrările lui Stanciu sunt nesofisticate. Limbajul ei vizual se remarcă prin unicitate și maturitate. Estetica sa de „homemade"*(improvizat)* amplifică stranietatea studiată a imaginarului artistei, făcând referire subtilă și intenționată la pionierele autoportretului performativ feminin printre care suprarealista Claude Cahun și celebra Cindy Sherman. Aceasta este prima expoziție personală a lui Stanciu la această galerie, însă este posibil că dorința galeriei Ingleby de a-i susține arta și de a-i oferi o platformă a inspirat parțial minunata lor expoziție din 2019, *Sometimes I disappear*, unde fotografiile lui Stanciu au fost alăturate operei lui Sherman, artistei contemporane sud-africane Zanele Muholi și fascinantei (și tragicei) Francesca Woodman.

Instalments este o expoziție care investighează două direcții ale artei lui Stanciu. Poate în plan secundar se află fotografiile în alb-negru făcute în stilul ei specific în atelierul auster. Aici aceasta își aranjează obiectul de recuzită favorit: propriul corp (și părul ce-i ajunge până la talie), stând pe un scaun simplu. În trecut, Stanciu se juca în imaginile sale cu obiecte cotidiene și cu preconcepțiile noastre banale asupra unor astfel de obiecte, de la ghivece la perechi de colanți, transformându-le prin diverse interacțiuni neobișnuite pentru a-i provoca privitorului diverse grade de amuzament și disconfort. Aceste imagini se folosesc de produsele rezidenței ei la Royal Scottish Academy, care a avut loc între An Talla Solais, din Ullapool, și Edinburgh Sculpture Workshop. Coloana ei este acoperită cu o armură din forme ceramice lucrate manual, care amintesc de *Cirripedia*. Multe din lucrările lui Stanciu au un substrat folcloric întunecat, însă acest lucru este foarte acut observabil în această serie. Efectul este ca o metamorfoză într-un basm al fraților Grimm.

Evenimentul principal este o serie de imagini în care privitorul se alătură lui Stanciu într-o explorare a grădinii bunicii sale, în afara Bucureștiului. Aceasta este o lucrare neobișnuit de personală pentru artistă, care în general rămâne în mod conștient o prezență nepământeană, stranie în opera sa.

Realizând faptul că bunica ei și casa de care e strâns legată încep să devină intangibile, Stanciu încearcă să

Oana Stanciu is the second artist invited to occupy Edinburgh's prestigious Ingleby Gallery's online viewing rooms, in a series of exhibitions titled *Instalments*. This programme takes advantage of the reduced pace of the gallery's activities due to Covid to draw focus somewhere a little outside of their ordinary. The aim is to showcase the work of local talent and, so far, their highlighted artists have injected a vivid and approachable energy to a space that can sometimes feel curated to an intimidatingly high polish.

That is not to say that Stanciu's work is unsophisticated, indeed her visual language is arrestingly distinctive and mature. Its "homemade" aesthetic serves as an amplifier of her imagery's studied strangeness, and intentionally tips a knowing wink to forebears of the performative female self-portrait, including surrealist Claude Cahun and the iconic Cindy Sherman. This is the first stand-alone show the gallery has afforded Stanciu, but one suspects that Ingleby's desire to nurture and platform her work was the partial inspiration behind their wonderful 2019 exhibition *Sometimes I disappear*, which saw her photographs juxtaposed with Sherman's, the contemporary South African artist Zanele Muholi, and the fascinating (and tragic) Francesca Woodman.

Instalments is a show that explores two separate strands of Stanciu's work. Perhaps secondarily, there are black and white stills, shot in her signature sparse studio set. Here she arranges her favourite prop, her own body (and waist-length hair), perched on a simple stool. In the past, Stanciu's imagery played with mundane objects and our banal preconceptions of such items, from plant pots to pairs of tights, transforming them via various curious interactions to elicit degrees of amusement and discomfort in her viewer. These images, however, utilise the products of her Royal Scottish Academy residency which took place between *An Talla Solais* in Ullapool and the Edinburgh Sculpture Workshop. Her spine is adorned with an armature of hand-cast ceramic forms which are reminiscent of the shells of barnacle-like organisms. Something darkly folkloric underpins much of Stanciu's work, but very acutely so in this series. The overall effect is of some Grimm transmogrification having taken place.

The main event is a series of images which have the viewer join Stanciu in an exploration of her grandmother's garden outside Bucharest. It is a more personal body of work than is usual for the artist, who typically remains a consciously otherworldly and uncanny presence in her work.

Realising that her grandmother (and the home to which she is intrinsically linked) are fading from tangibility, Stanciu attempts to capture their essence before Time can complete its erosive work. With her camera in hand, she plays in the garden amongst its detritus and out-

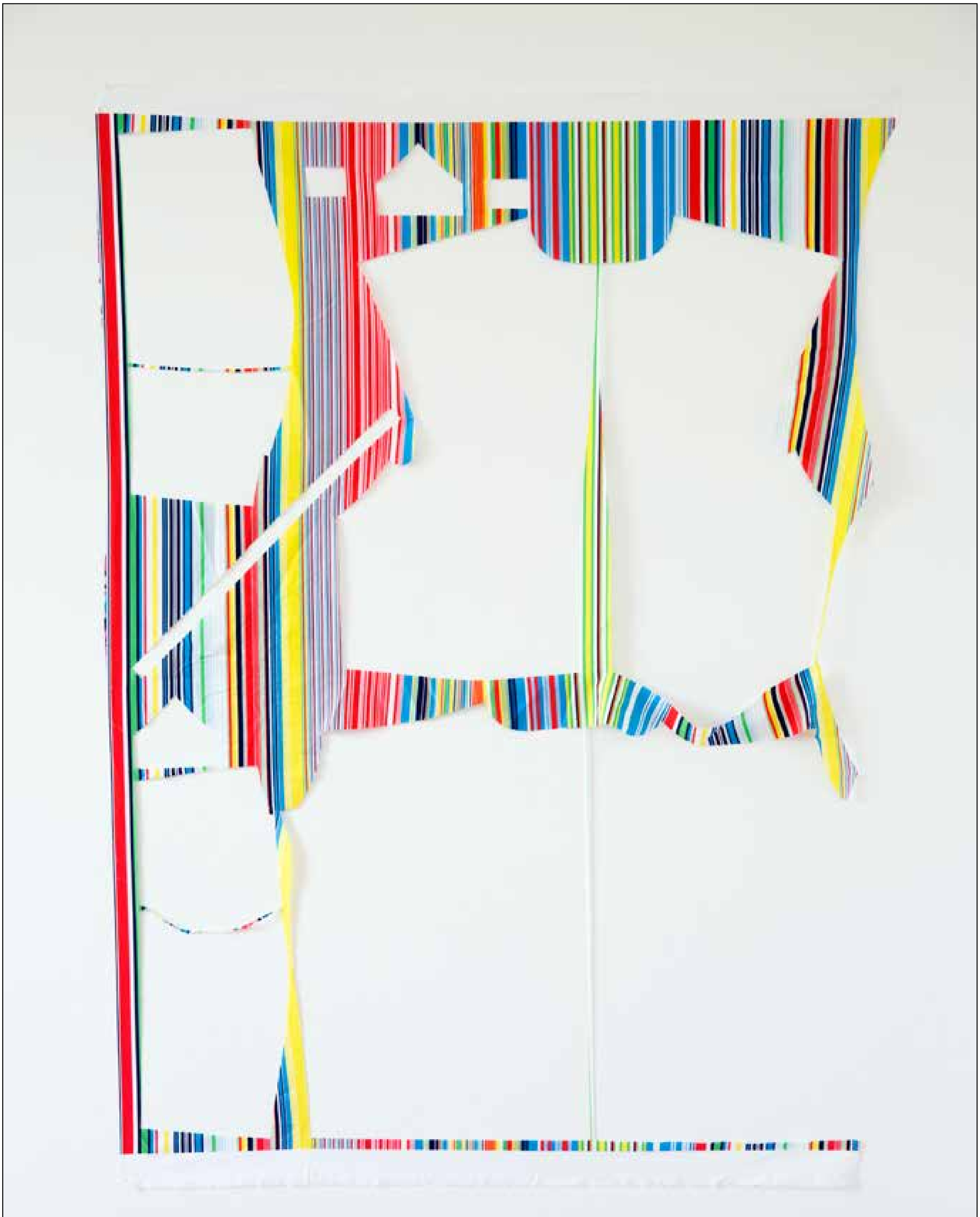
Oana Stanciu, *Searamics (2)*, Giclée print, 42 x 29.7 cm, 2020.

Oana Stanciu, *Dacia lui Tane* din seria *Mamaie Mie*, Giclée print, 84 x 56 cm, 2020.
Oana Stanciu, *Tane`s Dacia* from the series *Mamaie Mie*, Giclée print, 84 x 56 cm, 2020.

le captureze esența înainte ca Timpul să le erodeze cu totul. Cu camera în mână, aceasta se joacă în grădină, printre vechituri și dependințe, ca în copilărie. Umorul care-i caracterizează lucrările este aici mai prezent ca oricând (imitând poziția de balerină a pisicii în *Tigri*), însă frisonul de neliniște pe care-l invocă deseori este temperat aici de pregnanța subiectului, producând în schimb o atmosferă onirică. Stranie dar cumva familiară. Poate că-mi este familiară pentru că-mi amintește de regretata mea bunică, sau *nain*, cum se zice în galeza din nord. De sanctuarul pierdut al copilăriei mele. Un alt cuvânt galez pe care mi l-a pus pe limbă expoziția lui Stanciu este *hiraeth*. *Hiraeth* reprezintă un dor de casă sau de un loc unde nu te mai poți întoarce, sau care poate nu a existat niciodată. Faptul că expoziția nu poate fi văzută decât virtual, din cauza carantinei naționale, adaugă un strat suplimentar temei artistei, care la bază pare a fi o încercare de a comemora dar și subverti doliul său la pierderea unei bunici, unei copilării... unei lumi chiar. În acest sens, expoziția e surprinzător de sincronă cu actuala criză Covid-19: ne întrebăm cu toții dacă ne vom mai frecventa locurile familiare în același fel... un dor de casă pentru lumea noastră pre-pandemie pierdută.

Traducere de Rareș Grozea

buildings, as she did years earlier as a child. The humour that so often permeates her work is more abundant than ever (mimicking the balletic pose of the cat's cocked leg in *Tigri*), but the unsettling frisson she often readily conjures is tempered here by the poignancy of the subject matter, producing instead something dream-like in quality. Still strange, but somehow familiar.
Familiar perhaps because it makes me think of my own sadly missed grandmother, or *Nain* in North Welsh.
My own lost childhood sanctuary. Another Welsh word that Stanciu's show placed on the tip of my tongue is *hiraeth*. *Hiraeth* is a homesickness or longing for a place that you can never return to, or that possibly never was. The fact the exhibition can only be viewed virtually due to national lockdown adds a compounding layer to the artist's theme here, which at its root feels like an attempt to both memorialise and subvert her grief at the loss of an elder, a childhood... a world, really. In that sense the show is strangely synchronistic with the current Covid crisis, as we all wonder whether we will ever inhabit our old haunts in the same way again... homesick for our lost, pre-pandemic world.



Marion Baruch, *Viaggio organizzato*, 2019. Credit foto: Noah Stolz. Prin amabilitatea artistei și Galeriei Laurence Bernard, Geneva.
Marion Baruch, *Viaggio organizzato*, 2019. Photo credit: Noah Stolz. Courtesy of the artist and Galerie Laurence Bernard, Geneva.

INTERVIU / INTERVIEW

ESEU / ESSAY

RECENZII DE CARTE /
BOOK REVIEWS

CLASICII NOȘTRI / OUR CLASSICS

IN MEMORIAM

INTERVIU CU MARION BARUCH
INTERVIEW WITH MARION BARUCH

Text: Olga Ștefan

Marion Baruch în casa ei din Gallarate, Itala Credit foto: Marc Latzel.
Marion Baruch in her house in Gallarate, Italy Photo credit: Marc Latzel.

Marion Baruch s-a născut în 1929 în Timișoara, România. Aceasta vorbea maghiara acasă, germana cu dădaca și româna și franceza la școală. În 1938, guvernul de extremă dreaptă Cuza-Vodă a impus o serie de legi anti-evreiești, care au devenit tot mai dure sub guvernul fascist Antonescu începând cu 1940, cu una din legi interzicându-le evreilor să învețe la școlile de stat. Astfel, Marion Baruch, care este evreică, a fost înscrisă de părinți la Lycée français din București, unde vorbea numai în franceză. Mama ei divorțase de tatăl acesteia, s-a mutat apoi la București și s-a recăsătorit cu Sascha Roman, care, în timpul pogromului din București din ianuarie 1941, a fost închis pentru scurt timp de legionari, scăpând din fericire cu viață, în timp ce Marion și mama sa se ascundeau la locuința unor prieteni.

Despre bombardarea Bucureștiului de către Aliați în 1944, aceasta își amintește:

Marion Baruch was born in 1929 in Timisoara, Romania. She spoke Hungarian at home, German with her nanny, and Romanian and French at school. In 1938, the short-lived Goga-Cuza far-right government passed a series of increasingly anti-Jewish laws, which gained momentum under the fascist Antonescu government starting in 1940, with one of the laws prohibiting Jews from studying at public schools. This led to Marion Baruch, who is Jewish, being enrolled by her parents in the Lycee Francais in Bucharest, where she spoke exclusively French. Her mother had divorced Marion's father, moved to Bucharest, and remarried Sascha Roman, who, during the Bucharest pogrom of January 1941, was briefly imprisoned by the Guardists but luckily survived, while Marion and her mother were hiding at the house of friends.

Of the 1944 Allied bombing of Bucharest, she recounts: "We went to the countryside, to a community of Romanian peasants because there were bombings, and we had to hide in the cellar. I could hear the bombs falling. In this community of peasants, we ate cold polenta brought by the peasants, and we worked together in the fields. It is there that I started drawing, in that room where we had taken refuge. It seems to me that these memories with the Romanian peasants are a central point of my life."

She enrolled in the Bucharest Academy of Fine Arts in 1948:
"In 1948 it was the nationalization that impressed me – "'Get Out!' they said. My mother left for Israel earlier than me, I was not allowed to go with her. I did a year of art at university. There was a group of communists there who would not let the bourgeois enroll, so I was rejected the first time I tried. I managed to enter another exam with a doctor's certificate, in a department where there were no communists..."

In 1950 she left for Israel, to join her mother, singer and composer Daniela Dor, who had left Romania two years earlier. There she enrolled in the Academy of Fine Arts, Bezalel, and studied with the Bauhaus artist Mordecai Ardon. At the age of 24, she launched her art career with a solo drawing and painting show at Micra Studio in Tel Aviv. As a result of its success, she was awarded a stipendium to study in Rome, and starting in 1954 she settled there. From 1994 to 2011 she lived in Paris, then returned to Gallarate, Italy, where she continues to live and work today.

The following interview is the result of a series of phone conversations over the course of two months at yet another peak in the lockdown of September and October 2020. The stringent COVID-19 measures in

„Ne-am dus la țară, la o comunitate de țărani români, pentru că erau bombardamente, și a trebuit să ne ascundem în pivniță. Auzeam cum cad bombele. În această comunitate de țărani am mâncat mămăligă rece și am lucrat împreună la câmp. Acolo am început să desenez, în acea cameră unde ne refugiaserăm. Mi se pare că aceste amintiri cu țăranii români reprezintă un punct central în viața mea."

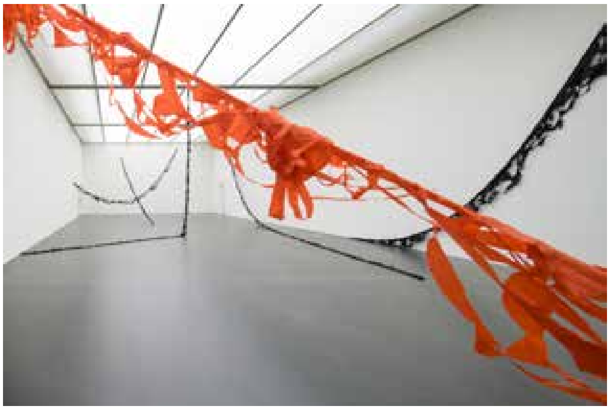
Marion Baruch, *Untitled*, ulei pe pânză, 1964. Credit foto: Noah Stolz.
Marion Baruch, *Untitled*, oil on canvas, 1964. Photo credit: Noah Stolz.

Aceasta s-a înscris la Academia de Belle-Arte din București în 1948:
„În 1948, m-a impresionat naționalizarea – «Afară!» mi-au zis. Mama a plecat spre Israel înaintea mea, eu nu am avut voie să mă duc cu ea. Am făcut un an de arte la universitate. Era un grup de comuniști care nu îi lăsau pe burghezi să se înscrie, așa că am fost respinsă prima dată. Am reușit să intru în alt examen cu un certificat de la doctor, la o secție unde nu erau comuniști..."

În 1950, aceasta a plecat spre Israel, să fie alături de mama sa, cântăreața și componista Daniela Dor, care plecase din România cu doi ani mai devreme. Acolo, Marion s-a înscris la Academia de Arte Frumoase Bezalel, unde a studiat cu artistul Bauhaus Mordecai Ardon. La 24 de ani, aceasta și-a demarat cariera artistică printr-o expoziție personală de desen și pictură la Micra Studio, Tel Aviv. În urma succesului expoziției, aceasta a primit o bursă de studiu în Roma, iar în 1954

Italy over the last year, including the two months of our discussions, prohibited Marion Baruch, who is 91, from contact with her family or with outside visitors of any kind. These conversations, which were sometimes in English, but mostly in Romanian, and total more than 10 hours of recordings, created a deep bond between us. The following is a shortened version of this material, edited for clarity.

OȘ: What brought you from painting to sculpture?
MB: This designation, *Sculpture* (from 2011 to present), is attributed to my last project now on display at the Kunstmuseum Luzern. I called it sculpture because it was certainly not painting and... these scraps of fabric looked in space like pure sculpture.



Marion Baruch, *Sculptură*, din 2011 până în prezent, textil. Vedere din expoziția: *Marion Baruch. Retrospektive - innenausseninnen*, Kunstmuseum Luzern, 2020. Credit foto: Marc Latzel.
Marion Baruch, *Sculpture*, from 2011 to the present, textile. View from the exhibition: *Marion Baruch. Retrospektive - innenaussenninen*, Kunstmuseum Luzern, 2020. Photo credit: Marc Latzel.

OȘ: And how did you end up working in textiles with these remnants of fabrics?
MB: My husband had a fashion fabrics business, and he developed a new formula to create them. He did not personally make the fabric but gave it to others to produce and so the production was very rich because it could be done in a short time. I began this interest in textiles in France, in Paris. To celebrate my 80th birthday, I created a big hat out of I don't know what material, in fact a smart Albanian artist made it for me, and I put this huge sculpture on my head, then passed it to others – it was passed from head to head.[1]
I was collecting medical boxes, empty ones, in pharmacies and in houses for old people who consume many medicines and throw away the empty boxes. I showed them in the hall of the Maison des Sciences de l'Homme in Paris. It was an installation where people could enter and follow the road, and on the floor I had thrown the empty boxes of medicine. On my head I had this strange "chapeau," a hat which then I put on the head of other people, it was circulating. When we were walking in this material formed by empty medicine boxes, it arrived almost to the knees and produced a strange noise.

OȘ: What about the empty medicine boxes was appealing to you? Why did you choose them for your work?

s-a stabilit acolo. Între 1994 și 2011, aceasta a trăit la Paris, apoi s-a întors în Gallarate, Italia, unde trăiește și activează în prezent.

Interviul ce urmează este rezultatul mai multor convorbiri telefonice pe durata a două luni, odată cu înăsprirea măsurilor de carantină în septembrie și octombrie 2020. Din cauza măsurilor dure din Italia din ultimul an, printre care cele două luni în care am discutat, Marion Baruch, care are 91 de ani, nu a putut avea contact cu familia sau cu vizitatori. Aceste conversații, purtate uneori în engleză, dar în cea mai mare parte în română, din care au rezultat peste 10 ore de înregistrări, au creat între noi o legătură profundă. Urmează o variantă scurtată a acestui material, editată cu scopul clarității.

OȘ: Ce te-a dus de la pictură la sculptură?
MB: Această etichetă, „Sculpture" („Sculptură", din 2011 până în prezent), se leagă de ultimul meu proiect, expus acum la Kunstmuseum Luzern. L-am numit sculptură deoarece, cu siguranță, nu era pictură, iar… aceste resturi de material textil păreau sculptură pură în spațiu.

OȘ: Și cum ai ajuns să lucrezi în textile, cu aceste resturi de material?
MB: Soțul meu avea o afacere cu materiale pentru haine de modă și a dezvoltat o nouă formulă să le producă. Nu le făcea el personal, le dădea altora să le facă, astfel că producția era abundentă, pentru că putea fi făcută repede. Au început să mă intereseze textilele în Franța,

Marion Baruch, *Fiul*, 1978-82, lemn pictat. Vedere din expoziția: *Marion Baruch. Retrospektive - innenausseninnen*, Kunstmuseum Luzern, 2020. Credit foto: Olga Ștefan.
Marion Baruch, *The Son*, 1978-82, painted wood, View from the exhibition: *Marion Baruch. Retrospektive - innenaussenInnen*, Kunstmuseum Luzern, 2020. Photo credit: Olga Ștefan.

MB: First it was *La Chambre Vide*, it was an empty room in my apartment where people could meet; there was nothing in it, one had to sit down on the floor, and anybody could enter at certain times when the program was fixed, because that was the point… to meet. They sat on the floor in the sunshine, and it was a beautiful meeting point, and there were Africans, because I was working with "sans-papiers," immigrants, and people were coming from my neighborhood. And then I set it up with the medicine boxes. I needed a public place where to present it and to leave it and that's how it got to La Maison des Sciences de l'Homme.

Marion Baruch, *La Chambre Vide*, 2009, 32 Rue Sorbier, Paris. Credit foto: Corinne Vigne-Loup. Prin amabilitatea artistei.
Marion Baruch, *La Chambre Vide*, 2009, 32 Rue Sorbier, Paris. Photo credit: Corinne Vigne-Loup. Courtesy of the artist.

OȘ: And les "sans-papiers" and your relationship to homelessness – was there a common point with your own life experience?
MB: Well, I participated in their actions, their manifestations. The police arrived and it was in February, the coldest day of the year, and they put us in a place outside – there we were so cold that we had to dance and sing, and that was the way we kept warm until in the evening the police let us go. I felt very close to those immigrants. I had never done political actions before. That was the only one in my life. It was especially important for me.

OȘ: You did a lot of work including or alluding to Rembrandt.
MB: I had seen an exhibition in Bucharest where there was a Rembrandt displayed. And that impressed me so much that it was the point where I fell in love with painting.

OȘ: I would like to speak about the work *La Madre*, which you translated into Hungarian. You told me that the Rembrandt exhibition influenced you so much. (*La Madre (Anyamhoz, Anymert, Anyamtol, Anyamnak, Anyamban, Anyambol)*, 1978-82, is a narrow wood plank that contains seven painted reproductions of a famous Rembrandt self-portrait, set equidistantly from each other. The plank was leaned vertically against the wall next to a similar composition titled *The Son*, 1978-82. The Rembrandt paintings on the latter are only five in number and alternate in color between red and green.)
MB: *La Madre* – it is formed of small paintings, 7 or 8 cm by 4 cm, let's say, a row from top to bottom. I also titled it

la Paris. Pentru a-mi sărbători a 80-a aniversare, am creat o pălărie mare din nu mai știu ce material, de fapt un inteligent artist albanez mi-a făcut-o, și mi-am pus această sculptură enormă în cap, apoi am dat-o mai departe și altora – trecea din cap în cap.[1]

MB: Colecționam cutii goale de medicamente, din farmacii și case de bătrâni care consumă multe medicamente și aruncă cutiile la gunoi. Le-am expus în holul Maison des Sciences de l'Homme din Paris. Era o instalație unde oamenii puteau intra și urma parcursul expoziției, iar pe jos erau cutiile goale de medicamente. Pe cap aveam acest „chapeau" bizar, pe care apoi îl puneam în cap altor persoane – circula. Când mergeam prin acest material format de cutiile goale de medicamente, ne ajungea până la genunchi aproape și producea un sunet ciudat.

OȘ: Ce te-a atras la cutiile goale de medicamente? De ce le-ai ales pentru lucrarea ta?
MB: La început a fost lucrarea *La Chambre Vide,* o cameră goală din apartamentul meu, unde oamenii se puteau întâlni; nu era nimic în interior, trebuia să ne așezăm pe podea, iar oricine putea intra la anumite ore, în timpul programului, pentru că ăsta era scopul... să ne întâlnim. Stăteau pe jos în lumina soarelui – era un loc frumos de întâlnire. Erau africani, deoarece lucram cu persoanele „sans-papiers", cu imigranții și cu persoanele din cartierul meu. Apoi am adăugat cutiile de medicamente. Aveam nevoie de un loc public pentru a le prezenta, unde să le las, și așa am ajuns la Maison des Sciences de l'Homme.

OȘ: Iar sans-papiers și relația ta cu persoanele fără adăpost – exista vreun punct comun cu experiența ta de viață?
MB: Ei bine, luam parte la acțiunile și manifestațiile lor. A venit poliția, asta în februarie, cea mai rece zi din an, și ne-au pus într-un loc afară – era așa frig că trebuia să dansăm și să cântăm, și așa ne-am încălzit până seara, când ne-a dat poliția drumul. Mă simțeam foarte apropiată de acei imigranți. Nu mai făcusem acțiuni politice. Aceasta fusese singura. A fost deosebit de importantă pentru mine.

OȘ: Ai făcut multe lucrări despre Rembrandt.
MB: Văzusem o expoziție la București unde era expus un Rembrandt. M-a impresionat într-atât încât m-am îndrăgostit de pictură.

OȘ: Aș vrea să vorbim despre lucrarea *La Madre*, pe care ai tradus-o în maghiară. Mi-ai spus că expoziția Rembrandt te-a influențat foarte mult.
(*La Madre (Anyamhoz, Anymert, Anyamtol, Anyamnak, Anyamban, Anyambol)*, 1978-82, este o scândură îngustă care conține mai multe reproduceri pictate ale unor autoportrete celebre de Rembrandt, la distanță egală unele de altele. Scândura era sprijinită vertical de perete, lângă o compoziție similară, intitulată *The Son*, 1978-1982. Picturile de Rembrandt de pe aceasta din urmă sunt doar în număr de cinci și alternează cromatic de la roșu la verde.)
MB: *La Madre* este formată dintr-o serie de mici picturi, 7 sau 8 cm pe 4 cm, să zicem, într-un șir de sus în jos. Titlul este și în maghiară pentru că este limba mea maternă. În titlu, am declinat cuvântul mamă, adică „pentru mamă", „la mamă" etc. Și am dăruit lucrarea in Hungarian because it is my mother tongue. I declined in the title the word mother, meaning for mother, to mother, etc. And I gave this work to my son as a gift; unfortunately he died, I lost him when he was 42, it was hard... See, language was so important to me. This was a work of connection between my son and my mother.

OȘ: Your maternal language is Hungarian, your nanny spoke German, you speak perfect Romanian, and English and Italian and French. Language is so important in your work. You use a variety of artistic languages in your practice. What's the relationship between thinking in different languages and producing art in so many media...
MB: Language is essential because the translation from one language to another is never perfectly possible. It is always something else in a way and that is a great richness. Languages for me are essential. There is an English philosopher who says that somebody who knows only one language doesn't know his own language. I find myself in this concept. Language and translation have been central points in my life.

Marion Baruch, *Name Diffusion, Superart,* 1988, cărucior din oțel zincat, 177.5 x 90 x 48 cm. Prin amabilitatea Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse.
Marion Baruch, *Name Diffusion, Superart,* 1988, galvanized steel trolley, 177.5 x 90 x 48 cm. Courtesy of Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse.

OȘ: Tell me a little about *Superart* (1988-90)!
MB: This is an important work for me. The person I worked with was a carpenter and he stole this cart from the supermarket. We were together in Milan because I wanted to do this work and I needed this cart, which had to be stolen. And he made what is inside, that metal shape, which is inside this supermarket cart, and which had sloping angle outwards, and he had to follow exactly this shape and he managed to do it; the height is of a

fiului meu; din nefericire, a murit, l-am pierdut când avea doar 42 de ani și mi-a fost greu... Vezi tu, limba era foarte importantă pentru mine. Această lucrare reprezenta legăturile dintre fiul meu și mama mea.

OȘ: Limba ta maternă este maghiara, dădaca ta vorbea germana, vorbești româna perfect și vorbești și engleză, italiană și franceză. Limba este foarte importantă în opera ta. Folosești numeroase limbaje artistice în practica ta. Care este relația dintre gândirea în mai multe limbi și producerea de artă în mai multe medii?
MB: Limba este esențială, deoarece traducerea dintr-o limbă în alta în mod perfect nu e posibilă. Mereu stă ceva în cale, iar acest lucru este prețios. Limbile sunt esențiale pentru mine. Este un filosof englez care spune că o persoană care nu știe decât o limbă nu-și cunoaște propria sa limbă. Mă regăsesc în acest concept. Limba și traducerea au fost puncte centrale în viața mea.

OȘ: Povestește-mi puțin despre *Superart* (1988-90).
MB: Este o lucrare importantă pentru mine. Persoana cu care am lucrat era tâmplar și furase coșul de la supermarket. Eram amândoi în Milano deoarece voiam să produc această lucrare și aveam nevoie de coșul lui – coșul trebuia să fie furat. El a produs ce se găsește înăuntru, acea structură metalică. Coșul avea o înclinație înspre afară, iar structura de metal trebuia să urmeze exact acea formă, iar el a reușit asta; înălțimea este cea a unei persoane obișnuite, ca mine, de pildă, și se înclină spre persoana care împinge coșul, capul fiind invizibil. Când împingeam acest coș cu structura din interior, nu vedeam nimic. Vedeam doar ce se afla în coș, structura ce urmărea exact forma coșului.

OȘ: Lucrarea *Superart* a fost făcută după ce ai început să lucrezi sub brandul „Name Diffusion". Era o vreme când erai interesată de lucrul într-un context mai comercial, să discuți producția și comerțul în artă. Este perioada când a început să se dezvolte fenomenul numit, mai târziu, Estetică Relațională...

Vedere cu *Sculpturi* și *Name Diffusion* din expoziția *Marion Baruch. Retrospektive - innenausseninnen*, Kunstmuseum Luzern. Credit foto: Olga Ștefan.
View with *Sculptures* and *Name Diffusion* at *Marion Baruch. Retrospektive - innenausseninnen* exhibition, Kunstmuseum Luzern. Photo credit: Olga Ștefan.

Marion Baruch, *Name Diffusion, Museum Museum*, 1993. Cămași imprimate cu logo *Name Diffusion* și *Groninger Museum*, dimensiuni, S-M-L-XL, stander pentru haine. Vedere din expoziția *Business Art / Art Business,* Muzeul Groninger, Groningen. Prin amabilitatea Muzeului Groninger.
Marion Baruch, *Name Diffusion, Museum Fashion*, 1993. Silk printed shirts with logo *Name Diffusion* and *Groninger Museum*, sizes, S-M-L-XL, clothes stander. View from the exhibition *Business Art / Art Business,* Groninger Museum, Groningen, Courtesy of the Groninger Museum.

normal person, like me for example, and it is inclined towards the one pushing the cart, so the head can't be seen. When I was holding this supermarket cart with what was inside and pushing it, I could not see anything, I could see only what was in the cart, the form that follows the cart's shape precisely.

OȘ: The work *Superart* was made while you started working under the brand "Name Diffusion." It was a time when you were interested in working in a more commercial field, to discuss production and commerce in art. It is the period when the phenomenon later called Relational Aesthetics started to develop...
MB: It was a title I came up with the gallery owner Lucian (Luciano Inga-Pin), who is no longer alive. I only put Name because I didn't have a name. I hadn't exhibited in important places until then, and I wanted to call myself "Name" because you still have to have a name, don't you, and the gallery wanted to put Name Diffusion, and he was for...

OȘ: For art distribution and dissemination...
MB: Exactly, and that's how it became "Name Diffusion." I went to a great gallery owner and showed him a work and he told me to put it on the wall behind his desk, to see how the public reacts, and after two weeks he called me and said that he was taking it to Art Basel, the most important art fair; and then I created *Superart*

MB: Titlul l-am dezvoltat împreună cu Lucian, galeristul (Luciano Inga-Pin), care nu mai este printre noi. Am pus Name pentru că nu aveam un nume. Nu mai expusesem până atunci în spații importante și voiam să-mi spun „Name”, pentru că trebuie totuși să ai un nume, nu? Iar galeria voia să pună Name Diffusion, iar el a fost de acord…

OȘ: De la distribuirea și diseminarea artei…
MB: Exact, și așa a rămas „Name Diffusion”. Am fost la un mare galerist și i-am arătat o lucrare, iar el mi-a spus să o pun pe peretele din spatele biroului său, să vedem cum reacționează publicul, iar după două săptămâni m-a sunat să-mi spună că o va duce la Art Basel, cel mai important târg de artă; atunci am creat *Superart* și nimeni nu se mai uita la lucrarea pe care o dusesem la galerie, pentru că *Superart* era mult mai impresionantă. Poate a fost o greșeală, nu aveam răbdarea să aștept rezultatele puțin câte puțin. Imediat mi-a mai venit o idee, iar asta a fost o greșeală, pentru că publicul imediat s-a orientat spre cea mai recentă producție ce li se părea impresionantă.[2]

OȘ: Ce rol joacă vidul în opera ta?
MB: E foarte greu să pui în cuvinte ceea ce simți în interior! Am făcut un monitor, tot în perioada *Superart*, dar înainte de aceasta. Era o lucrare frumoasă. Iar acolo, vidul era foarte important. Era o ramă, iar înăuntru era sticlă; erau mai multe rame de diverse forme, iar între rame era gol; era sticlă în rame, care erau făcute dintr-un material foarte frumos, și am numit lucrarea *Monitor*

Marion Baruch, *Untitled*, acrilic pe ziar, 1973.
Marion Baruch, *Untitled*, acrylic on newspaper, 1973.

and no one looked at what I took to the gallery because *Superart* was much more impressive. Maybe it was a mistake, I didn't have patience to wait for results little by little. I immediately had another idea and that was a mistake because the public threw themselves immediately on the latest product which they thought impressive.[2]

OȘ: What role does the void play in your work?
MB: It's so hard to put into words everything you feel inside! I made a monitor that was also from the *Superart* period but a little before it. And it was a beautiful work. And there the void was so important. That is, there was a frame and inside was glass and there were different frames of different shapes and in the frames it was empty; there was glass that was in the frame that was made of a very beautiful material, and I called the work *Monitor* (1985-1989). It became several works and that's what I actually took to that gallery owner who put it on the wall. On the floor was this box, rusted, beautiful, and mysterious. That box was important to me, I didn't know why. It was empty. It's really hard to say what this void means to me.

Marion Baruch, *Montior e Podium*, vedere din expoziția *Marion Baruch. Retrospektive – innenausseninnen*, Kunstmuseum Luzern. Credit foto: Marc Latzel.
Marion Baruch, *Montior e Podium*, exhibition view *Marion Baruch. Retrospektive – innenausseninnen*, Kunstmuseum Luzern. Photo credit: Marc Latzel.

OȘ: Is it something autobiographical, metaphysical, existential, emotional?
MB: Rather metaphysical. Like what is basically full, that is, the full and the empty come together in a way, but it is difficult to explain what we feel inside, in ourselves, in our mind. It's like a self-portrait.

OȘ: And this contradiction is present in the title of the exhibition at the Kunstmuseum *Luzern, Innenausseninnen* that you yourself gave.
MB: Yes, exactly, this continuous relationship between inside and outside and inside, an oscillation between extremes…

OȘ: Do you see this as an autobiographical representation?
MB: An artist is always, one can say, autobiographical in her works, but actually it is more of an essence that comes out of you in your work. It is something existential.

(1985-1989). Dintr-o lucrare s-au făcut mai multe și asta am dus la galeristul care mi-a pus lucrarea pe perete. Pe podea era o cutie ruginită, frumoasă și misterioasă. Cutia era importantă pentru mine, nu știam de ce. Era goală. E chiar greu de zis ce înseamnă pentru mine vidul.
OȘ: Este ceva autobiografic, metafizic, existențial, emoțional?
MB: Mai degrabă metafizic. Ca ceva ce este practic plin, plinul și golul se îmbină într-un fel, dar e greu de explicat ce simțim în interior, în sinea noastră, în mintea noastră. E ca un autoportret.

OȘ: Iar această contradicție e prezentă în titlul expoziției de la Kunstmuseum Luzern, *Innenausseninnen*, pe care chiar tu l-ai ales.
MB: Da, exact, această relație continuă dintre interior și exterior și interior, o oscilație între extreme...

OȘ: O vezi drept o reprezentare autobiografică?
MB: S-ar putea spune că un artist sau o artistă este mereu autobiografic/ă în lucrările sale, însă e vorba mai degrabă de o esență ce transpare din lucrare. Este ceva existențial.

OȘ: De exemplu, lucrarea din anii 1970 cu ziarele (*Untitled*), în care ștergi unele cuvinte și pe altele le lași vizibile, jocul acesta care face referire la Innenausseninnen, gol și plin, înăuntru și în afară, această permanentă preocupare a ta față de prezent și absent. Te-a influențat și dadaismul?
MB: Dadaismul a fost important. Nu am știut niciodată ce m-a influențat, ce creștea în interiorul meu, nu știu. Cine suntem, de ce suntem așa... Dar dadaismul este încă o prezență activă în mintea mea. E greu de separat ceea ce sunt de ceea ce e în jurul meu.

OȘ: Te preocupa „numele artistului”, ideea de brand, de faimă, teme ce se regăsesc desigur în lucrarea *In the Name of the Name of the Name* (1978-1982) – o serie de picturi cu chipul lui Rembrandt ce diferă doar prin culoare. O repetiție până la final, validă și în cazul artistului care se copiază și reproduce când ajunge la un anumit nivel de faimă. Dar mai văd în această lucrare zeitgeistul perioadei când multiplele erau la modă...
MB: De fapt, în acei ani nici măcar nu se făcea pictură, pentru că arta era conceptuală... Iar eu am decis să pictez tocmai când pictura era exclusă pentru că arta trebuia să fie intelectuală. Atunci aveam nevoie să pictez. Am început lucrarea în Londra când am locuit acolo timp de un an.

OȘ: Ai făcut o lucrare cu cărți de joc, *Displacement for...*, 1997-98. Mă intrigă.
MB: Este o lucrare pe care o iubesc mult. În Milano am cunoscut un grup de romi cu care am vorbit română și creat acest joc. Am făcut cunoștință și cu familiile lor; mergeam la restaurant împreună și vorbeam despre de toate, pentru că eu lucrasem mult cu migranții români. Emigrația românilor era în floare după ce s-au deschis ușile după Revoluția din 1989, iar romii care voiau să câștige bani veneau în Italia, pentru că în România nu era posibil.
OȘ: Cărțile au cuvinte imprimate pe ele, precum dracul [the devil], eroul [the hero], jidan [kike], hoțul [the thief], nenorocire [misfortune], traduse în patru limbi, iar unele din cuvinte sunt scrise între ghilimele. Jidan, de

OȘ: For example the work from the 1970s with the newspapers (*Untitled*), where you erase some words, and others you leave visible, this game that is a reference to *Innenausseninnen*, empty and full, inside and outside, this permanent preoccupation of yours with what is present and what is absent. Were you also influenced by Dada?
MB: Dada was important. I never knew what influenced me, what grew inside me, I don't know. Who we are, why we are like that... But Dada is still actively present in my mind. It is difficult to separate what I am from what is around me.

OȘ: You were preoccupied by the "name of the artist," the idea of brand, fame, of course themes inherent in the project "Name Diffusion", but which can be first identified in the work In the *Name of the Name of the Name* (1978-1982), paintings of Rembrandt that differ from each other only in color. This repetition until the end, which is also valid for the artist who copies and repeats himself when he reaches a certain fame. But I also see in this work the zeitgeist of the period when multiples were fashionable...
MB: Actually, these were the years when painting was just not done because art was conceptual... And I decided to paint at that very moment when painting was excluded, because art was supposed to be intellectual. That is when I needed to paint. I started this work in London when I lived there for a year.

OȘ: You did a piece with playing cards, *Displacement for...*, 1997-98. It intrigued me.
MB: This is a work that I loved very much. In Milan I met a group of Roma people with whom I spoke Romanian, and I created this game with them. I met their families,

***Deplasare pentru...*, 1997-98, multimedia, fotografie din catalogul expoziției de la Kunstmuzeum Luzern, Editura Mousse, ed. Fanni Fetzer, Kunstmuseum Luzern și Noah Stolz.**
Displacement for..., 1997-98, multimedia, photo from the catalogue of the exhibition at Kunstmuzeum Luzern, Mousse Publishing, ed. Fanni Fetzer, Kunstmuseum Luzern and Noah Stolz.

exemplu, apare între ghilimele, la fel ca nenorocire. De ce?
MB: Acestea erau cuvintele folosite de acei romi; ei le foloseau.

OȘ: Ați vorbit despre acest termen insultător pentru evrei?
MB: Pentru ei nu era un termen ofensator, era termenul pe care-l foloseau, deși știau că era urât. Pe aceste cărți de tarot am folosit fotografii făcute de prietena mea, precum și fotografii autobiografice. Jocul fusese și online în timpul unei expoziții la Shedhalle, Zurich.

OȘ: Ai părăsit România în 1950.
M.B: Da. După cum am vorbit la început, aveam 23 de ani când am avut prima expoziție la Tel Aviv, iar mulțumită ei am primit o bursă să studiez în Europa. La acel moment am făcut o alegere pe care o regret și azi – am ales Italia în loc de Anglia.

OȘ: De ce regreți decizia de a merge în Roma?
MB: Pentru că Roma reprezenta trecutul, mă gândeam la Giotto... În Roma mergeam prin Piazza Navona – cineva din Israel și România visează la asemenea locuri. Mă gândeam că voi ajunge în Anglia oricum... Asta e, greșelile vieții... Trebuia să fiu mai serioasă și să aleg să plec în Anglia, unde oamenii se uită spre ziua de mâine, nu se gândesc la ziua de ieri.

Traducere de Rareș Grozea

Note:

1. Proiectul la care face artista referire, Mon Corps, où es tu ?, este o trilogie ce a avut loc la Musée des Sciences de l'Homme și la apartamentul lui Marion Baruch, la 32 rue Sorbier, Paris (ambele variante în 2009-2010). Poate într-o mai mare măsură decât alte lucrări ale sale, Mon Corps, où es tu? elucidează modul în care Marion abordează spațiul public, interacțiunile sociale și producția artistică, propunând-o pe aceasta din urmă drept colaborare dintre artist, meșteșugar și toți ceilalți participanți. Obsesia ei pentru întâlnirile spontane, schimb și limbaj sunt scoase în relief. http://moncorpsouestu.over-blog.com/

2. Sub brandul „Name Diffusion", stabilit în 1990, Marion Baruch a lucrat în colaborare cu diverse entități, artiști și grupuri, subminând astfel conceptul de auctorialitate și unicitatea obiectului de artă, punând în schimb accentul pe producerea colectivă și pe importanța fiecărui colaborator la întreg. Prin proiectele întreprinse prin „Name Diffusion", Marion și-a articulat poziția artistică în relație cu spațiul public, între ea și celălalt. Aceasta nu a mai lucrat ca „Name Diffusion" din 2010, semnându-și de atunci lucrările, din nou, cu propriul său nume. *La Chambre Vide* și *Mon Corps, où es-tu ?* sunt printre ultimele proiecte semnate cu „Name Diffusion", pe lângă numele său.

and we went to the restaurant together and we talked about everything, because I worked a lot with Romanian migrants. Romanian emigration was in full force when the doors opened after the Revolution of 1989 and the Roma who wanted to earn money came to Italy because in Romania it was not possible.

OȘ: The cards have words printed on them, such as devil, hero, kike, thief, misfortune, translated in four languages, and some of the words are written in quotation marks. For example, kike is written in quotation marks, as well as misfortune. Why?
MB: These were the words of the Roma people; they said those words.

OȘ: Have you ever discussed this degrading term they used for Jews?
MB: This term was not an offensive term for them, that was the term they used, even though they knew it was an ugly term. On these Tarot cards I used photos made by my girlfriend, as well as autobiographical photos. The game was also online during an exhibition at the Shedhalle in Zurich.

OȘ: You left Romania in 1950.
MB: Yes. As we talked at the beginning, I was 23 years old when I had my first exhibition in Tel Aviv, and thanks to it I received a scholarship to go and study in Europe. At that moment I chose something that I regret even today – I chose Italy instead of England.

OȘ: Why did you regret the decision to go to Rome?
MB: Because Rome was the past, I was thinking of Giotto... In Rome I was walking around in Piazza Navona – someone who comes from Israel and Romania dreams of these places. I thought I would end up in England anyway... Well, life's mistakes... I should have been more serious and asked to go to England, where people look towards tomorrow, not think about yesterday.

Endnotes:

1. The project she mentions, Mon Corps, où es tu ?, is a trilogy which took place at the Musee des Sciences de l'Homme and at Marion Baruch's apartment at 32 rue Sorbier in Paris (both iterations in 2009-2010). Maybe even more than others, Mon Corps, où es tu ? clarifies Marion's approach to the public sphere, to social interactions and artmaking, proposing the latter as collaboration between the artist, artisan, and all other participants. Her obsession with unplanned encounters, exchange, and language are all here foregrounded. http://moncorpsouestu.over-blog.com/

2. Under the "Name Diffusion" brand established in 1990, Marion Baruch worked in collaboration with many entities, artists, and groups, thus undermining the concept of authorship and the uniqueness of artistic objects, emphasizing instead collective production and the importance of each contributor to the whole. Through the projects undertaken with "Name Diffusion," Marion articulated her artistic position in relation to public space and between herself and the other. She stopped working under "Name Diffusion" in 2010, from which point she resumed signing her works with her own name. *La Chambre Vide and Mon Corps, où es-tu?* are some of the last projects signed as "Name Diffusion" besides her own name.

LUCIA PIETROIUSTI ÎN DIALOG CU ADRIANA TRANCĂ

LUCIA PIETROIUSTI IN DIALOGUE WITH ADRIANA TRANCĂ

Lucia Pietroiust. Credit foto / Photo credit: Joginte Bucinskaite.

Adriana Trancă: Lucia, tu ești curatoarea ecologistă prin excelență; cum a ajuns să te intereseze ecologia? Și care sunt scopurile sau speranțele tale majore, atât în termeni ecologici cât și de muncă curatorială? Ce fel de conștientizări și transformări climatice ți-au modelat practica?
Lucia Pietroiusti: Haha! Sunt artiști și colegi de-ai mei care au mult mai multă experiență cu munca ecologistă decât mine… Interesul meu pentru ecologie s-a dezvoltat cum cred că se dezvoltă la multe persoane: odată cu începutul a ceea ce consider a fi a doua jumătate a vieții mele. Având copii, ajungi să-ți retrăiești viața de la început, însă dintr-o altă perspectivă: te afli în aceeași cameră ca acum treizeci de ani, însă de cealaltă parte, făcând alte lucruri. E o înțelepciune stranie și profundă aici. Apare ca un fel de luciditate, un alt sens al scopului în viață, mult mai externalizat. Dar ca studentă, eu eram deja implicată în activism, mai ales în jurul

Adriana Trancă: Lucia, you are *the ecology curator*; how did you become interested in ecology? And what are your biggest aims or hopes in this respect, both in terms of ecological understanding as well as curatorial work? What awarenesses and climate transformations have shaped your practice?
Lucia Pietroiusti: Haha! There are many colleagues and artists who have far longer and deeper experience in ecology work than I do… The interest in ecology emerged in me, I believe, in much the same way it does for many: with what I think I'm recognising as the beginning of the second half of my life. With kids, you get to re-live your life from the beginning, but from a completely different perspective: you're in the same room as you were three decades prior, but just sitting or standing on the other side, doing other things. There's some weird deep wisdom in this. It emerges as a lucidity of sorts; a different sense of purpose, much more externalised. I was already involved in advocacy and activism as a student, however; particularly in pro-choice and same-sex marriage advocacy, while I lived in Dublin. So some of it is not new.
As for awareness, I think the most striking piece for me in the ecological work has to do with looking for ways to exist within a more-than-human fabric of beings. Particularly plant complexity, consciousness, and intelligence: it's what captured my imagination most deeply and still drives much of what I try to think or do.

AT: You are the Curator of *Sun & Sea (Marina)*, the 2019 Golden Lion Award Winner, as well as the Curator of *General Ecology* at the Serpentine Galleries in London, working in a polyphonic landscape of multidisciplinary projects in and outside this institution. Could you please share what you're currently working on?
LP: At the Serpentine, I'm working on *Back to Earth*, a project that brings together artist-led environmental artworks and campaigns, as well as the General Ecology Network, which will be a distributed organisation that emerges out of the *General Ecology* project and brings together organisations from art and ecology to work on some very specific, mainly infrastructural transformation projects. And of course continuing *The Shape of a Circle in the Mind of a Fish*, the series with Filipa Ramos on more-than-human consciousness. We're developing a book from the first four editions. Outside of Serpentine, there are a few projects – of course *POWER NIGHT* at E-WERK Luckenwalde, which is likely to be more of a "season" than a "night" in this slow emergence from the pandemic. The Shanghai Biennale opened recently, in April, on *Bodies of Water*, and Filipa and I are beginning to develop a project which will see the light in 2022.

temelor *pro-choice* și căsătoriilor între persoane de același sex, atunci când locuiam la Dublin. Deci anumite aspecte nu sunt noi pentru mine.
În ceea ce privește conștientizarea, cred că cel mai interesant lucru pentru mine în munca ecologistă se leagă de căutarea modurilor de coexistență cu pătura ființelor mai-mult-decât-umane. Mai ales complexitatea, conștiința și inteligența plantelor: acest lucru mi-a captat imaginația cel mai profund și încă determină multe din lucrurile pe care mă strădui să le gândesc sau să le întreprind.

AT: Ești curatoarea proiectului *Sun & Sea (Marina)*, câștigător al Leului de Aur, precum și a departamentului *General Ecology* la Serpentine Galleries din Londra, lucrând într-un peisaj polifon de proiecte multidisciplinare în cadru instituțional și noninstituțional. Ne poți spune la ce lucrezi la momentul de față?
LP: La Serpentine lucrez acum la *Back to Earth*, un proiect ce aduce laolaltă lucrări și campanii ecologiste inițiate de artiști. Mai lucrez și la *General Ecology Network*, care va fi o organizație distribuită, pornind de la proiectul General Ecology, aducând laolaltă organizații de artă și ecologie pentru a lucra împreună la niște proiecte foarte specifice, în mare parte transformatoare de infrastructură. Și, desigur, continui cu *The Shape of a Circle in the Mind of a Fish*, seria realizată împreună cu Filipa Ramos despre conștiința mai-mult-decât-umană. Lucrăm la o carte bazată pe primele patru ediții. Pe lângă Serpentine, mai sunt câteva proiecte – bineînțeles, *POWER NIGHT* de la E-WERK Luckenwalde, care va fi probabil mai degrabă un „anotimp" decât o „noapte", în contextul ieșirii lente din pandemie; Bienala de la Shanghai care s-a deschis de curând, în Aprilie, pe tema *Bodies of Water* – iar Filipa și cu mine am început să dezvoltăm un proiect ce va vedea lumina zilei în 2022.

AT: Trebuie să spun că este un mare privilegiu să lucrez cu tine la *POWER NIGHT* 2021, la E-WERK Luckenwalde, împreună cu Helen Turner și Katharina Worf, care include prezentarea proiectului *Sun & Sea* în Bazinul de Înot Bauhaus abandonat, aflat în vecinătate. Aș vrea să vorbim puțin despre ce s-a petrecut în spatele scenei la această producție, care, într-o anumită măsură, se aseamănă primei prezentări a operei pe plajă prezentate la Veneția în 2019. Iar acest „într-o anumită măsură" vine din dificultatea de a accesa fonduri – momentan avem o campanie pe kickstarter* pentru a strânge diferența necesară realizării proiectului. Ne poți împărtăși din experiențele tale cu performance-urile din Veneția și poate câteva păreri despre dificultățile producției artistice vs. ușurința cu care unii se îmbogățesc de pe urma succesului lor?
LP: E foarte greu și foarte scump să organizezi performance-uri! Un lucru de care mi-am dat seama lucrând la *Sun & Sea* la Veneția e că, lucrând deja de un deceniu cu performance-uri și medii temporale, lumea artei, în general, nu are infrastructura necesară pentru acestea. E cel mai ușor de înțeles în termeni de timp – cine, sau ce, îi poate susține pe artiști în timpul fazei de cercetare și dezvoltare a lucrării? Dar al repetițiilor? Cum putem avea grijă de o distribuție de performeri în cazul în care lipsesc anumite facilități precum dușurile, vestiarele și așa mai departe? Pentru mine la Veneția, acestea au fost întrebări fizice, reale, un loc unde aveam acces restrâns la apă și la facilități. Pe deasupra,

AT: I have to say it is a privilege to be working with you for *POWER NIGHT* 2021 at E-WERK Luckenwalde, together with Helen Turner and Katharina Worf, which includes the presentation of *Sun & Sea* in the next door derelict Bauhaus Swimming Pool. I'd like to talk a bit about the *behind the scenes* of this production, which to a certain extent is similar to the first presentation of the beach opera in Venice in 2019. And this extent is the difficulty in securing funding – we are currently rolling a kickstarter campaign* to raise the outstanding amounts in order to make this project happen. Could you please share some of your experiences with the Venice performances and perhaps also your thoughts on the difficulties in art productions vs. the easiness with which others capitalise on their success.
LP: Putting on performances is really difficult, and really expensive! One of the things I realised working with *Sun & Sea* in Venice was that, while I had worked in live performance and time-based media for a decade, the art world, by and large, lacks the appropriate infrastructure to support it. It's easiest to think of it as time – who, or what, can support artists during the research and development phase of the work? During rehearsals? How do we best care for a cast of performers in situations in which facilities, such as showers, changing rooms, &c, are not immediately available? These were physical, real questions in Venice, a place where we had only intermittent access to water and facilities. On top of that, *Sun & Sea* is a durational piece; it makes it even more important to ensure that the cast and artists are as comfortable and cared for as possible. I am not, however, so sure that anyone really capitalises on performance's success; it doesn't have a defined and well-established market, for example, in the way that object-based works do. I think the interest this piece draws, and the positive responses, have been crucial and incredibly well-appreciated. And those generous funders who supported the piece in Venice did that selflessly and purely out of love for the piece; there's something really refreshing about that.

AT: I would love to pick your brain on what kind of intellectual work you think pressingly needs to be done; what are the current (art) discourses that preoccupy you?
LP: An interesting and complicated question – so many things interest me! But at the moment, I would say that the biggest draws for my research have to do with extractivism and other present-day manifestations of the colonial roots of the climate crisis; as well as with more-than-human consciousness in general. I'm also fascinated with different forms of "ecology," from environmental to organisational ecology, and how to work on all of those layers simultaneously.

AT: In a panel with *Feral Atlas* co-author Anna Lowenhaupt Tsing, led by you and Filipa Ramos (as part of the 2019 *The Shape of a Circle in the Mind of a Fish: we have never been one*), you mentioned the *enchantment* – when realising the ubiquity of interconnectivity, immediately followed by understanding the harmful powers of said interrelationality; it made me think about your interest in alternative worldviews, in magic, in different knowledge sharing and learning methods. And I would like to ask what places do ritual and magical thinking have in your practice?
LP: I am reminded of the theologian Simone Kotva

Sun-Sea (Marina), spectacol de operă de Rugile Barzdziukaite, Vaiva Grainyte, Lina Lapelyte la Bienala Arte 2019, Veneția. Credit foto: Andrea Avezzu. Prin amabilitatea celei de-a 58-a Expoziție Internațională de Artă - La Biennale di Venezia.
Sun-Sea (Marina), opera-performance by Rugile Barzdziukaite, Vaiva Grainyte, Lina Lapelyte at Biennale Arte 2019, Venice. Photo credit: Andrea Avezzu. Courtesy of the 58th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia.

Sun & Sea este o lucrare de durată; este deci cu atât mai important ca performerii și artiștii să fie cât mai comozi și îngrijiți cu putință. Însă nu sunt sigură că sunt persoane care se îmbogățesc de pe urma succesului performance-urilor; nu există o piață bine definită, stabilă, așa cum, de pildă, există pentru lucrările-obiect. Cred că interesul pe care-l trezește această lucrare și răspunsurile pozitive au fost foarte apreciate. Iar acei finanțatori generoși care au susținut lucrarea la Veneția au făcut acest lucru din altruism, din dragoste pentru lucrare; mi se pare un lucru îmbucurător.

AT: Mi-ar plăcea să te descos: ce fel de muncă intelectuală crezi că trebuie urgent întreprinsă; care sunt discursurile (artistice) actuale care te preocupă?
LP: O întrebare interesantă și complicată – mă interesează atâtea! Dar, la momentul de față, cred că ce mă atrage cel mai mult în cercetarea mea se leagă de extractivism și alte manifestări contemporane ale rădăcinilor coloniale ale crizei climatice, precum și conștiința mai-mult-decât-umană în general. Mă fascinează de asemenea diversele forme de „ecologie", de la ecologia de mediu la cea organizațională, și cum se poate lucra pe toate aceste straturi în același timp.

AT: Într-o discuție cu coautoarea proiectului *Feral Atlas*, Anna Lowenhaupt Tsing, moderată de către tine și Filipa Ramos (ca parte a proiectului *The Shape of a Circle in the Mind of a Fish: we have never been one*, 2019) ai menționat termenul de *enchantment* (*vrăjire / fermecare / iluzionare*), atunci când realizezi omniprezența interconectivității, lucru urmat imediat de înțelegerea puterilor dăunătoare ale acestei interrelaționalități. M-a dus cu gândul la interesul tău față de mentalitățile alternative, de magie, de metodele de împărtășire și învățare de cunoașteri diverse. Și aș

who once told us that theology was a brilliant place from which to study the non-human as having consciousness, without anyone objecting much. I would tend to agree with that – ritual has so much to do with our understanding of our interrelationality with non-human beings, and with our obligations towards that interconnection. And divination is, more often than not, originally to do with the weather, or agriculture. So maybe I'd say I'm more interested in what rituals hold on our behalf: what do they remember across deep time? What accreted knowledges and wisdoms do we forget when we do not investigate ritual with some degree of seriousness?

AT: Do you yourself practice any divination rituals, Tarot reading, astro charts, automatic writing and, or any other? If not (yet), what are you most attracted to and why?
LP: Ha! I wouldn't say I do, not to the extent that the experts in these fields really do. I fear I over-think things a bit too much to really commit body and soul to rituals. But I do have enormous respect for some of these practices, and I'm so fascinated by their history, the codes they hold, the memory they carry with them...

AT: How are you coping with this present state of general and perpetual trouble? How would you imagine the/a/ your post-pandemic future?
LP: There is always an optimistic and a dystopian answer to this kind of question, but ultimately I'm acutely aware that "trouble" is never equally distributed. Personally, I feel a great need to be closer together; in every sense of the word.

AT: This historical intersection of climate crisis and health crisis presents an opportunity to really talk about

vrea să te întreb, ce loc ocupă ritualul și gândirea magică în practica ta?
LP: Mă gândesc la teoloaga Simone Kotva, care ne-a spus odată că teologia e un loc perfect pentru a studia ființele non-umane ca posesoare de conștiință, fără să te lovești de multe obiecții. Și aș tinde să fiu de acord cu asta – ritualul are foarte mult de-a face cu înțelegerea interrelaționalității noastre cu ființele non-umane și cu obligația noastră față de această interconexiune. Iar divinația se concentra inițial, în mare parte, pe vreme sau agricultură. Astfel că mă interesează mai degrabă ce păstrează ritualurile în numele nostru: ce țin minte din trecutul profund? Ce cunoașteri și înțelepciuni secrete uităm atunci când nu cercetăm ritualul cu un anumit grad de seriozitate?

AT: Tu practici vreun ritual de divinație, tarot, astrologie, scriere automată sau altceva? Dacă (încă) nu, care te atrage cel mai mult și de ce?
LP: Ha! Aș zice că nu, nu într-atât cât o fac experții din aceste domenii. Mă tem că tind să analizez prea mult ca să mă pot dedica trup și suflet ritualurilor. Însă respect enorm anumite practici de genul și mă fascinează istoria lor, codurile cu care lucrează, memoria pe care o poartă...

AT: Cum faci față situației actuale de necaz general și constant? Cum îți imaginezi un viitor, general și personal, post-pandemie?
LP: Există mereu un răspuns optimist și unul distopic la această întrebare, însă, în final, sunt foarte de conștientă că „necazul" nu este deloc distribuit în mod egal. Personal simt o nevoie acută de apropiere, în toate sensurile cuvântului,

AT: Această intersecție istorică a unei crize climatice cu o criză a sănătății reprezintă o oportunitate să aducem cu adevărat în discuție *îngrijirea*, o *îngrijire* feministă intersecțională. Corpul uman este conectat la mediu, și devine tot mai clar că dacă vrem să avem grijă de unul trebuie să avem grijă și de celălalt. Cum putem face ca *îngrijirea* să nu devină doar un alt termen la modă. Sau chiar să îl recuperăm dacă a fost luat deja ostatic.
LP: Sunt departe de a fi o expertă în domeniul *îngrijirii*. Mă gândesc la „a petrece timp cu cineva/ceva" sau la „a observa" ca posibile alternative. Într-adevăr, domeniul cultural tinde să accelereze uzul unor anumiți termeni, uitând deseori spațiile și inițiativele care au o practică strâns legată de acele idei. Încerc să evit să mă fixez prea mult asupra unui anumit cuvânt. Mă interesează mult mai mult diferențele interne, alunecările dintre practici care poate au legătură unele cu altele în termeni de limbaj, dar diferă ca metodologie. Într-o lume de *echo chambers* și bule pe rețelele sociale, cum știm cu adevărat cât de numeroase sunt anumite lucruri? Un cuvânt poate fi la modă în cadrul unui anumit grup de oameni sau unui domeniu și să rămână neobservat în altele. Este important să nu căutăm sau să declarăm originalitatea – care oricum nu există – ci să încercăm cu adevărat să înțelegem, să armonizăm, să apreciem. Știu că îți cam evit întrebarea... e doar semi-intenționat!

AT: În încheiere, îmi este clar că munca ta este în sine un act de îngrijire, dar și de curaj; este o cercetare activistă bine ancorată în realitate, împletită cu angajament artistic, ce are ca scop transformarea condițiilor predominante de nedreptate și discriminare. Ne poți împărtăși câteva din practicile artistice care te-au

care, a feminist intersectional *care*. Human bodies are interconnected with their environment, and it has become forever more clear that if we care about one, we must care about the other(s). How could we avoid catapulting *care* into buzzword territory? Or even reclaim it if it has already been taken hostage.
LP: I am far from an expert in the notion of "care." I like to think of "spending time with" or "noticing" as a possible alternative, for example. Yes, the cultural field tends to accelerate the use of a particular term, and often forgets those places and initiatives that have a long-established practice enmeshed in those ideas. I'm trying to steer away from fixating too much on a word, and am far more interested in the internal differences, the slippages, between practices that may be connected in language but different in methodology. In a world of echo chambers and social-media bubbles, how do we really know how much of something there is? Something may have become a buzzword among a group of people, or in a field, while being completely unnoticed elsewhere. It's important to not seek or claim originality – it doesn't exist anyway – but rather to make genuine attempts at understanding, attuning, appreciating. I know I am avoiding your question, somewhat... it's only semi-intentional!

AT: To conclude, to me it's clear that your work is itself an act of care, but also of courage; it is grounded activist scholarship entwined with artistic engagement designed to transform the conditions of prevailing injustice and discrimination. Could you share a few of the artistic practices you've found inspiration in, or have short-circuited your imagination, or expanded your thinking?
LP: It will seem strange, but I am equally as inspired by poetry as I am by systems thinking – as drawn to a beautiful artwork as I am to the bureaucratic processes that undergird it. It's hard to name a specific artist or practice without naming one hundred. At the moment, with the *Back to Earth* project at the Serpentine – a project which brings together 65 artists' works that are also environmental campaigns, initiatives or interventions – we are thinking of all the works as falling in four broad and overlapping categories. "Publics" – works that bring awareness of a specific set of issues or data to the widest possible audience; these work like traditional environmental campaigns do (we can think of Olafur Eliasson's *Earth Perspectives* in this context, or of *Sun & Sea* in a non-*Back to Earth* context). "Speculations" – works that perhaps propose or suggest utopian or alternative universes; these are more like vectors – they point towards something, energetically – Revital Cohen & Tuur Van Balen's *Heavens*, for example, which proposes an alternative origin myth. "Systems" – works that take to task the infrastructures that govern our present; these are more invisible, more slow and procedural works that require we get familiar with completely different and non-art environments and languages – such as Carolina Caycedo's work towards a just energy transition. And finally "Places" – works that relate to, or wish to support, specific actual places somewhere, be it an Indigenous-led nature reserve (Karrabing's *Art Residency for Ancestors*') or a healing centre (Tabita Rezaire's *AMAKABA*). Taken in their individuality, they are situated, specific. In their disjointed, choral aggregation, they propose a complex, multifaceted response to localised, multifaceted

inspirat sau ți-au scurtcircuitat imaginația, ți-au extins gândirea?
LP: Pare puțin ciudat, dar pe mine mă inspiră poezia la fel de mult ca gândirea sistemelor – sunt la fel de atrasă de o lucrare frumoasă de artă cât sunt și de procesele birocratice de la baza ei. Ar fi greu să numesc un singur artist sau practică fără să numesc o sută. La momentul de față, cu proiectul *Back to Earth* de la Serpentine – proiect ce aduce laolaltă lucrări a 65 de artiști, lucrări ce sunt în același timp campanii, inițiative sau intervenții ecologiste – ne gândim la toate lucrările ca făcând parte din patru categorii largi, care se suprapun. „Publicuri" – lucrări care atrag atenția asupra unor anumite probleme sau date către un public cât mai larg; acestea funcționează precum campaniile ecologiste tradiționale (ne putem gândi în acest context la *Earth Perspectives* a lui Olafur Eliasson, sau la *Sun & Sea* în alt context decât *Back to Earth*). „Speculații" – lucrări care propun poate universuri utopice sau alternative; acestea sunt mai mult niște vectori – energetic, ele arată către ceva – lucrarea *Heavens*, de Revital Cohen & Tuur Van Balen, de exemplu, care propune un alt mit al originii. „Sisteme" – lucrări care interoghează infrastructurile care ne guvernează prezentul; acestea sunt lucrări mai invizibile, mai lente și procedurale, care cer să ne familiarizăm cu limbaje și medii complet diferite și non-artistice – precum lucrarea Carolinei Caycedo pentru o tranziție energetică justă. Și, în final, „Locuri" – lucrări care au legătură cu, sau doresc să susțină, anumite locuri reale din lume, fie că e vorba de o rezervație naturală condusă de comunitatea indigenă (*Art Residency for Ancestors* a lui Karrabing) sau un centru de îngrijire și vindecare (*AMAKABA* de Tabita Rezaire). Luate individual, fiecare e situată, specifică. În agregarea lor eterogenă, corală, ele propun un răspuns complex, polivalent la situații localizate polivalente. Deci nu există nicio „soluție" simplă, secretă, ci doar una regenerativă sau pozitivă, ori doar încercări provenind chiar din mijlocul necazului.

Lucia Pietroiusti este curatoare și lucrează la intersecția artei cu ecologia și sistemele, deseori în afara formatului de galerie. Lucia este curatoarea departamentului *General Ecology* de la Serpentine Galleries, Londra, și a pavilionului Lituaniei de la a 58-a Bienală de la Veneția (precum și turului său internațional 2020-2022), *Sun & Sea (Marina),* cu artistele Rugile Barzdziukaite, Vaiva Grainyte și Lina Lapelyte. La Serpentine, Pietroiusti a pus bazele proiectului de lungă durată General Ecology, pe care îl programează și curatoriază, și care este un efort interorganizațional dedicat implementării principiilor ecologiste în programele Galeriilor cu publicul, prin infrastructura lor internă și prin rețele.
Pietroiusti este și co-curatoarea *Back to Earth*, programul încă în desfășurare prin care Serpentine își aniversează cei 50 de ani de existență, dedicat mediului, care invită peste 65 de artiști să proiecteze campanii, prototipuri sau intervenții artistice ecologiste.
În 2022-2023, Pietroiusti va curatoria, împreună cu James Bridle, o secțiune a Festivalului de la Helsinki dedicată inteligenței artificiale și mai-mult-decât-umane. Printre publicațiile sale se numără *More-than-Human* (cu Andrés Jaque și Marina Otero Verzier, 2020); *Microhabitable* (cu Fernando García-Dory, în curs de publicare în 2021); *PLANTSEX* (MAL Journal, 2019) și *Sun & Sea (Marina)* (2019).

Traducere de Rareș Grozea

situations. So no secret or one-trick "solution," but rather regenerative or positive, or just attempts in the midst of trouble.

Lucia Pietroiusti is a curator working at the intersection of art, ecology, and systems, usually outside of the gallery format. She is the curator of *General Ecology* at the Serpentine Galleries, London, as well as the curator of *Sun & Sea (Marina)* by Rugile Barzdziukaite, Vaiva Grainyte, and Lina Lapelyte, the Lithuanian Pavilion at the 58th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia (and 2020-2022 international tour). At the Serpentine, Pietroiusti founded, programmes, and curates the long-term *General Ecology* project, a strategic, cross-organisational effort dedicated to the implementation of ecological principles throughout the Galleries' public-facing programmes, internal infrastructure, and networks. Pietroiusti is also a co-curator of *Back to Earth* – the Serpentine's 50th anniversary programme, dedicated to the environment (ongoing), which invites 65+ artists to devise environmental campaigns, prototypes, or interventions in artwork form. In 2022-23, Pietroiusti will join James Bridle in curating a section of the Helsinki Festival, dedicated to artificial and more-than-human intelligences. Publications include *More-than-Human* (with Andrés Jaque and Marina Otero Verzier, 2020); *Microhabitable* (with Fernando García-Dory, forthcoming in 2021); *PLANTSEX* (MAL Journal, 2019), and *Sun & Sea (Marina)* (2019).

► Irina Petrova, *X-Files. Dezastru ecologic într-o țară a minunilor industriale*, 2020 (detaliu).
Irina Petrova, *The X-Files. Ecological Disaster in an Industrial Wonderland*, 2020 (detail).

SCANDALOGIA LUI BASELITZ
BASELITZ'S SCANDALOGY

Text: Valentina Iancu

„Niciun artist n-a devenit celebru fără un scandal. Avem nevoie de un scandal."

Cum devine un artist vizibil? Cum duce vizibilitatea la succes? De ce fel de succes e nevoie pentru a vinde artă? A face bani este una din chestiunile neînțelese de majoritatea artiștilor contemporani. Doar câțiva reușesc să trăiască din vânzarea de lucrări de artă. În timp ce majoritatea artiștilor se luptă pentru nimic sau renunță complet, sunt câțiva care fac averi. Cu siguranță nu există un singur răspuns: fiecare parcurs este diferit, fiecare cale către succesul financiar este unică, iar o teorie despre cum să faci bani din artă se apropie mai mult de ghicitorie decât de o analiză a realității. Piața de artă e ca un joc de Monopoly. Neoliberalismul pune valoarea economică mai presus de sistemul uman, mai subiectiv, de valori. Însă ce este valoarea economică? Ce o influențează? Evident este că pictura este în topul pieței de la începuturi și până în prezent și că artiștii bărbați sunt favorizați. Făcând această observație banală, propun o privire mai îndeaproape asupra unuia dintre cei mai bine vânduți artiști contemporani și asupra drumului său spre notorietate: Georg Baselitz.

Hans Georg Kern s-a născut în 1938 într-un sătuc din Germania: Deutschbaselitz. Acesta și-a petrecut primii ani în două din dictaturile traumatizante ale ultimului secol: nazismul și comunismul. După cum afirmă acesta: „M-am născut într-o ordine distrusă, într-un peisaj distrus, un popor distrus, o societate distrusă. Nu voiam să restabilesc ordinea. Îmi ajunsese de așa-numita ordine". Acesta a studiat pictura în Berlinul de Est, iar după ce a fost exmatriculat din cauza „imaturității socio-politice", a ajuns în Vestul orașului și și-a încheiat studiile la Hochschule der Kunste, Charlottenburg. La puțin timp după încheierea studiilor, și-a schimbat numele în Georg Baselitz (1961), pentru a-și onora locul de baștină. Acesta s-a orientat spre un stil de pictură visceral, inspirat de realitatea postbelică decăzută, un amestec banal dintre expresionismul abstract american și expresionismul istoric german. Picturile lui nu au nimic special în contextul inflației globale de neo-expresionisme în secolul XX. Dacă ne uităm doar la picturile lui, nu ne putem da seama de ce a ajuns un artist de succes, de ce vinde, ce-l face mai valoros decât majoritatea. Arta sa este orientată către șoc, lucrând cu grotescul, cu urâtul, cu lucruri neplăcute privirii. În cadrul acestei direcții a captării esenței unei lumi decăzute în tablourile sale, artistul experimentează cu imagini „inversate", făcute să fie văzute cu capul în jos și deci mai greu de contemplat. Întoarcerea imaginii cu susul în jos afectează privitorul, distorsionează percepția,

"No artist has ever become famous without a scandal. We need a scandal."

What makes an artist visible? How does visibility lead to success? What kind of success is needed for selling art? Making money is one of the unapprehended questions of most contemporary artists, and there are only a few who succeed in making a living from selling artworks. While most artists struggle for nothing or abandon, there are also some who make fortunes. It is certain that there is not a single answer: each path is different; each road to financial success is a unique one and a theory about making money from selling art is closer to fortune-telling than to analyzing reality. The art market is a Monopoly-like game. Neoliberalism places economic value over the more subjective human system of values. But what constitutes the economic value? What influences it? What is obvious is that painting has led the market from the beginning to the present day, and gender unbalance keeps male-artists as favorites. Observing this banality, I propose a closer look to one of the best-selling contemporary artists and his way to notoriety: Georg Baselitz.

Hans Georg Kern was born in 1938 in a small German village: Deutschbaselitz. He spent his first years experiencing the two traumatic dictatorships of the last century: Nazism and Communism. In his words: "I was born into a destroyed order, a destroyed landscape, a destroyed people, a destroyed society. And I didn't want to re-establish an order: I'd seen enough of so-called order." He started studying painting in East Berlin and after being expelled for "socio-political immaturity" he crossed to the West side of the city and finished his studies at Hochschule der Kunste in Charlottenburg. Soon after finishing his studies he changed his name to Georg Baselitz (1961), to honor his place of birth. He was oriented towards a visceral way of painting, inspired by the decaying post-war reality, a banal mixture between the American abstract expressionism and the German historical expressionism. His paintings have nothing special among the big inflation of the twentieth century neo-expressionism(s) worldwide. Looking only at his paintings, there is no clue as to why he succeeded, why he sells, what makes him more valuable than most. His art is shock-oriented: working with the grotesque, the ugly, the difficult to please the eye. In this direction of catching the essence of a decaying world in his paintings, the artist experiments with "inverted" images, created to be seen upside down, therefore harder to contemplate. Turning the image upside down affects the viewer; distorts perception, intentionally

deranjează în mod intenționat. Baselitz mereu a vrut să-și agreseze privitorii. Picturile sale aparent anticanonice, obiectele stranii și manifestele incisive au reprezentat mereu încercări de a provoca. Oare doar talentul i-a creat valoarea? Mai mulți intelectuali și critici germani îl numesc „impostor". De ce? Prin ce strategie și-a accelerat succesul? Baselitz a primit multă atenție prin strategiile sale de șoc, atât în crearea de artă cât și în personalitatea sa publică de artist.

Din biografia sa, un aspect ar fi poate interesant de observat: Baselitz e un artist scandalos. Acesta se folosește de scandal atât în expresia sa artistică cât și în modul său de a fi. În teoria de marketing, scandalul e clasificat drept comunicare de criză, care are un rezultat sigur: mai multă vizibilitate, pozitivă sau negativă. În istoria artei, scandalurile artei moderne s-au dovedit a fi niște strategii pe termen lung de succes. De la Manet și Courbet la Brâncuși sau la celebrele procese ale suprarealiștilor, arta modernă a fost profund scandaloasă, folosindu-se de scandal ca o strategie de a capta atenția publicului și a-și asuma încetul cu încetul o poziție dominantă într-o lume conservatoare a artei. Însă cum e în contemporaneitate? Are scandalul același efect în vremurile neoliberale? Când totul are un loc al său în categoriile consumiste globale, scandalul poate fi un mod convenabil de a atrage atenția.

Parcursul artistic al lui Baselitz a fost marcat încă de la început de scandal. În 1963, prima sa expoziție personală, organizată la galeria Werner & Katz din Berlin, a provocat un mare scandal: două tablouri au fost confiscate pentru obscenitate și a urmat un proces. Câțiva ani mai târziu, participările sale la documenta, în edițiile din 1972 și 1977, au fost marcate de câteva momente scandaloase. În 1980, când acesta reprezenta Germania la Bienala de la Veneția, o sculptură de lemn a sa, reprezentând o persoană care, aparent, făcea salutul hitlerist, a provocat primul său mare scandal internațional. Popularitatea sa a crescut de la un scandal la altul, iar acesta a căpătat reputația de artist „scandalos". Scandalurile joacă un rol cheie în cadrul strategiilor de vizibilitate. Am învățat din vremurile moderne că arta scandaloasă este „arta cea bună", multe din numele de vază ale artei moderne devenind celebre după diverse scandaluri. Istoria artei moderne este, după cum bine afirmă Susan Sontag, „o serie de transgresiuni de succes". Succesul transgresiunii se poate traduce ca înlocuirea unui gust normativ cu altul. Scandalul este voința transgresiunii, o formă violentă de comunicare traversând toate realitățile, de la viața publică la cea privată, de la sacru la profan, politic, cultural și așa mai departe. De la contradicții banale la dialectici complexe, scandalul este o colecție de argumente opuse, având ca efect principal atragerea (sau distragerea) atenției. În cultură, scandalul este un dialog în jurul normei, definit deseori în strictă relație cu etica. Scandalul se construiește pe o premisă morală. De curând, un grup de cercetători de la Universitatea din Bamberg a inventat termenul de „scandalogie", un nou domeniu de cercetare interdisciplinară ce examinează poetica, politicile și strategiile scandalului. Abordarea lor presupune o înțelegere complexă a scandalului ca fenomen social, o strategie cheie de comunicare ce se folosește de principiile dramei și are un efect de *branding*. Printre cercetătorii scandalului, s-au introdus două perspective majore: 1. cea funcționalistă,

disturbs. Baselitz always wanted to aggress his viewer. His apparently anticanonical paintings, odd objects and incisive manifestos were constant attempts to provoke. Is the craft itself that created the value? Several German intellectuals and art critics keep calling him an "impostor." Why? What was the strategy that rushed his success? Baselitz gained plenty of attention with the use of shock strategies, both in creating art and in publicly performing his artistic personality.

From his biography one aspect can be interesting to observe: Baselitz is a scandalous artist. He makes best use of scandal both in the artistic expression and the way of being. In marketing theory scandals are categorized as crisis communication, with one certain outcome: more visibility, be it positive or negative. In art history, modern art scandals have proven to be a long-term strategy of success. From Manet and Courbet to Brancuși or the famous surrealist trials, modern art was scandalous in itself and made the best use of scandal as a strategy for coming into public attention and slowly claiming a leading place in a conservative art world. What about the contemporary? Does scandal have the same effects in neoliberal times? When everything has its place in the global consumer categories, scandal can be an easy way to attract attention.

Baselitz's artistic path was paved from the very beginning with scandals. In 1963 his first personal exhibition organized at Werner & Katz gallery in Berlin generated a major scandal: two paintings were confiscated for obscenity and a trial followed. Some years later, his participation in documenta exhibitions, both the 1972 and 1977 editions, was shaken by some scandalous moments. In 1980, when he represented Germany at the Venice Biennale, his wood sculpture, representing a figure apparently doing a "Heil Hitler" salute, caused the first major international scandal. His popularity grew from one scandal to another, gaining a reputation of a "scandalous" artist. Scandals play a core role in strategies of visibility. We learned from modern times that scandalous art is "the good art," as many of the modern art iconic names became popular after various scandals. The history of modern art is, as Susan Sontag rightfully pointed, "a sequence of successful transgressions." The success of transgression can be translated as the way one normative taste was replaced with another. Scandal is the agency of transgression; a violent form of communication traversing all realities, from private to public life, sacred or profane, political, cultural and so on. From banal contradiction to complex dialectics, scandal is a collection of opposite arguments and its main effect is attracting (or distracting) attention. In culture, scandal is a dialogue circling the spectrum of the norm, often defined in a strict relationship with the ethical. The premise of the scandal is moralistic. Recently, a group of researchers from the University of Bamberg coined the term "scandalogy," designing a new interdisciplinary research field addressing poetics, politics, and strategies of scandals. Their approach proposes a complex understanding of scandal as a social phenomenon, a key communication strategy that uses the principles of drama and has branding as an effect. Among researchers of scandals two main perspectives were introduced: 1. Functionalist, that observes the normative and societal functionality of scandal and 2. The discursive-communicative perspective, which

ce observă funcționalitatea normativă și socială a scandalului și 2. cea discursiv-comunicativă, care analizează modul în care scandalurile sunt construite și jucate. Însă scandalogii lucrează doar cu studii de caz, fiind dificil de articulat o teorie generală. În ciuda acestui fapt, este cert că scandalul este un spectacol și, în final, o strategie puternică de marketing.

Observând strategia lui Baselitz, amestec metoda analitică funcționalistă și cea discursiv-comunicativă. Vizibilitatea lui Georg Baselitz este legată de politica scandalului. Erau Baselitz sau colaboratorii săi conștienți de puterea scandalului? La câteva zile după scandalul expoziției sale personale din 1963, criticul de artă Lucie Schauer scria în Die Welt: „Nu dorim să presupunem că galeriștii și protejatul lor au plănuit scandalul. Acest lucru ar fi prea josnic, nedemn de galerie sau de primul ei artist expus". Deși textul de catalog, semnat de Edouard Roditi, prezenta lucrările drept „poate scandaloase" înainte ca scandalul să se petreacă, teza scandalului plănuit rămâne greu de dovedit. Jurnalistul și criticul de artă Julia Voss face un pas curajos în interpretare în cartea sa *Behind white walls. Behind the White Cube*, observând pas cu pas cum galeria ar fi putut pune în scenă scandalul pentru a obține atenția necesară să vândă lucrări. Aceasta face legătura între mai multe surse, inclusiv o conversație interesantă între principalii actori ai scandalului, care spun că: „Niciun artist nu a devenit celebru fără un scandal. Avem nevoie de un scandal". Desigur, majoritatea argumentelor lui Voss sunt empirice și pot fi contrazise. Un scandal poate fi pus în scenă, însă i se pot controla efectele?

Cert este că Georg Baselitz a devenit vizibil în urma scandalurilor. Nu doar vizibil, ci chiar celebru, iar el nu este singurul. Însă prețurile sale nu au explodat până nu a făcut niște afirmații misogine revoltătoare în 2013, care au dus la un mare scandal internațional. Care este legătura dintre piața de artă și scandal? Este acesta atât de eficient? Baselitz vindea și înainte, dar nu era un *bestseller*. Doar după 2013, după generarea unui alt scandal, unul major și internațional, a ajuns acesta în vârful pieței de artă. În notoriul interviu „Tablourile mele sunt bătălii", publicat de Susanne Beyer și Ulrike Knöfel în Der Spiegel, pe 25 ianuarie 2013, Baselitz a făcut o afirmație revoltătoare: „Femeile nu pictează prea bine. Ăsta-i adevărul". Și-a susținut afirmația prin faptul că femeile nu „trec testul pieței artei". Potrivit arhivelor artprice.org, între 2000 și 2013, Georg Baselitz nu era printre cele mai „sigure" investiții. Avea multe lucrări nevândute în licitații, prețurile sale fluctuau iar vânzarea sa record de 3.182.310 euro din 2011 părea doar o mare excepție. Prețurile nu erau doar instabile înainte să atace toate artistele: erau în scădere. Poate că de data asta avea nevoie de un scandal, de unul mare. După cum era de așteptat, afirmația lui controversată a ajuns punctul de plecare pentru un scandal internațional, global. Feministele și feminiștii, istoricele și istoricii de artă, jurnalistele și jurnaliștii și alți scriitori și scriitoare s-au grăbit să-i contrazică afirmația aberantă. Etichetele de misogin și șovinist vor rămâne pe veci legate de numele său. Împreună cu critica, Baselitz a primit și o vizibilitate enormă. De critică nu a fost impresionat, numind mai târziu corectitudinea politică a lumii artei drept „noul fascism" (Artnet, 2016) și întărindu-și afirmațiile misogine (The Guardian, 2016), adăugând: „Ce contează așa mult? Dacă femeile sunt destul de

analyzes how scandals are symbolically constructed and performed. Yet scandalogists are working only on case studies, a general theory being difficult to articulate. Even if it is still hard to arrive at a general theory of scandal, what is certain is that any scandal is a spectacle and ultimately a strong marketing strategy.

In observing Baselitz's strategy, I mix the functionalist and discursive-communicative analytical paths. Georg Baselitz's visibility is linked to a politics of scandal. Was Baselitz or his collaborators aware of the power of scandals? Few days after his 1963 personal exhibition scandal, the art critic Lucie Schauer wrote in Die Welt: "We do not want to assume that the gallery owners and their protégé speculated about the scandal. That would be too cheap and not worthy of either the gallery or its first exhibitor." Even though the exhibition catalogue text, signed by Edouard Roditi, introduces the works as "perhaps scandalous" before the scandal happened, the calculation thesis is difficult to prove. The journalist and art critic Julia Voss makes a courageous step forward with interpretation in her book *Behind white walls. Behind the White Cube*, observing step by step how the gallery could have staged the scandal in order to get the needed attention to sell. She connects multiple sources, including an interesting conversation between the main actors of the scandal, saying: "No artist has ever become famous without a scandal. We need a scandal." Of course, most of the arguments Voss is making are empirical and can be contradicted. One can stage a scandal, but is it possible to control its effects?

What can be certain is that Georg Baselitz became visible with the use of scandals. Not just visible, but famous, and he is not the only one. Yet his prices didn't blow up until he made the outrageous misogynistic statement in 2013 that staged a big international scandal. What's the connection between the art market and scandals? Is scandal that effective? He had been selling before, but without being a bestseller. Only after 2013 when he successfully generated another scandal, a major international one, did he climb to the top of the art market. In the (in)famous interview "My Paintings are Battles," published by Susanne Beyer und Ulrike Knöfel in Der Spiegel, on 25 January 2013, Baselitz made an outrageous statement: "Women don't paint very well. It's a fact." He supported his argument with the fact that women don't "pass the art market test." According to the arprice.com archives, between 2000 and 2013, Georg Baselitz was not among the most "certain" investments. He had plenty of unsold works in auctions, fluctuating prices, and his record of 3,182,310 euros from 2011 looks like a big exception. His prices were not just unstable before attacking women artists: they were going down. Perhaps this time he needed a scandal, a big and real one. As expected, such a controversial statement was the starting point for an international scandal: world-wide. Feminists, art historians, journalists, and other writers hurried to contradict his idiosyncratic declaration. The sexist and chauvinist labels will hang on his name forever. Together with criticism Baselitz gained enormous visibility. He was not impressed by the criticism, later calling the political correctness of the art world "a new fascism" (Artnet, 2016) and strengthening his sexist statements (The Guardian, 2016), adding: "What does it matter so much? If women are ambitious enough to succeed, they can do so, thank you very much. But

ambiționase să reușească, pot s-o facă bine mersi. Dar, până în momentul de față, nu au dovedit că chiar vor. Normal femeile știu să se vândă, dar nu și ca pictori." Această afirmație neoliberală, ce subsumează valorosul economicului, ignoră cu bună știință complexitatea realității care afectează așa-numita valoare obiectivă: prețul. Prețul este influențat de numeroase aspecte, rareori de către vreo calitate intrinsecă a obiectului de artă. Vânzarea de artă nu este științifică, însă simplitatea neoliberală permite unor astfel de afirmații aberante să fie luate drept adevăr.

Ce este adevărat este că, din acest scandal, Baselitz s-a ales cu multă atenție, în calitate de personaj controversat, împotriva bunului simț al acestui secol. Produsul neoliberal are nevoie de branding constant. Între 2013 și 2021, prețurile i-au crescut, vânzările la fel, iar în 2017, recordul său a fost de 7.487.349 euro. Legătura dintre scandal și creșterea prețurilor e imposibil de dovedit cu certitudine, poate fi doar observată și deci chestionată. Această molipsire este o posibilitate, un fapt interesant de luat în considerare. Scandalogia este o tactică folosită pentru a câștiga atenție. Atenția înseamnă capital, care poate mereu fi cuantificat în bani. Pentru o mai bună înțelegere, ar trebui poate să punem o altă întrebare: cine cumpără arta?

Traducere de Rareș Grozea

up until now, they have failed to prove that they want to. Normally, women sell themselves well, but not as painters." This neoliberal statement that places the valuable into the economic intentionally ignores the complexity of the reality that affects so-called objective value: price. Price is influenced by a multitude of aspects, rarely by an intrinsic quality of the artistic object. Selling art is not scientific, but neoliberal simplicity allows such idiosyncratic observations to be claimed as truth.

What is true from this scandal is that Baselitz gained a lot of attention, as a controversial character, against the common sense of this century. A neoliberal product needs constant branding. Between 2013 and 2021 his prices have grown, his sales as well, and in 2017 his record went to 7,487,349 euros. The connection between scandals and price growth is impossible to fully prove. It can only be observed, therefore questioned. This contagion is a possibility, interesting to take into consideration. Scandalogy is a strategy employed to gain attention. Attention is capital, can always be quantified in money. It doesn't mean that each similar case will have an identical resolution. For a more comprehensive understanding, perhaps we should open another question: who buys art?

OPERA WANDEI MIHULEAC, SAU CHINTESENȚA LIMBAJULUI

THE WORKS OF WANDA MIHULEAC, OR THE QUINTESSENCE OF LANGUAGE

Text: Carole Carcillo Mesrobian

Opera Wandei Mihuleac este proteiformă şi polisemică. Totuşi ea urmează un fir conducător: alunecarea, ştergerea dusă prin suprapuneri semantice şi încrucişări cu diferite discipline artistice. Imaginea este lucrată în legătură cu limbajul şi vice versa. Acestor vectori ea alătură performance-ul, muzica, fotografia şi filmul. Două figuri de stil prezidează în activitatea sa creatoare: tautologia şi opoziția. Opera Wandei Mihuleac este unică. Limbajul rămâne preocuparea sa principală. Această predilecţie pentru cuvânt o face inventatoarea unui limbaj total, pe cât este de adevărat că toate mijloacele sunt folosite pentru a-l pune pe acesta în situaţie de alunecare, de ştergere.

I. CUVÂNTUL CA URMĂ

Unele producţii pe hârtie ale Wandei Mihuleac reprezintă semnificanţi dublaţi de semnificatul lor, totul conţinut în Cuvânt, acesta fiind perturbat de tautologie. „Cuvintele teme", potrivit Wandei Mihuleac, nu mai sunt lexeme, nici foneme ci recipiendari.

Semnificantul ia forma reprezentării sale care şi ea se dublează pe sine cu reprezentarea semnificatului. Un fel de tautologie care fragmentează semnul în două polarităţi: semnul şi imaginea, acustică şi formală.

Decurge o lectură secundă: cuvântul nu mai este nici semn nici imagine ci defragmentarea unuia în celălalt. Este ca o afirmare a cuvântului în locul cuvântului...

Se deschide atunci întinderea limbajului şi a limitării sale... O „tautologie redundantă" care anulează efectul demultiplicării sale datorită repetării sale...

Manieră de a motiva instabilitatea semnului şi a faptului că interpretarea sa nu mai este încremenită în dualitatea unei forme care ar fi alăturată unui concept. Forma trimite la pluralitatea altor forme, nepredeterminate, dar motivate de contextul de actualizare.

Scrisul „diferanţei" în sensul derridian se referă la el însuşi, căci el rupe cu semnificatul şi referentul considerate ca un cuplu unic al unei unităţi semantice înţepenite. O tentativă de explorare construită într-o artă gândită ca Speculum mundi.

Aceste puneri în scenă ale cuvântului deschid calea spre un lanţ infinit de la semnificant la semnificant în afara accepției binare a triunghiului saussurian al semnului reprezentat în triunghiul derridian care dedublează aceste instanţe, semnul, semnificantul şi semnificatul, şi le fragmentează. Polifonia investeşte semnul chiar

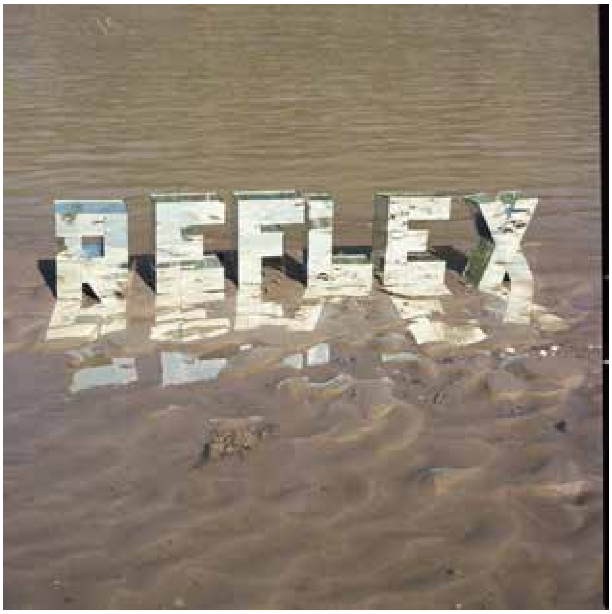
Wanda Mihuleac's work is protean and polysemous. However, it does follow a common thread, the shifting and erasure led by semantic superimposition and cross-pollination with various artistic disciplines. The image is developed in relation to the language and vice versa. She adds performance, music, photography, and film to these variables. The two stylistic devices that preside over her work are tautology and opposition. Wanda Mihuleac's work is unique. Language remains her main topic. This predilection for the word turns her into the inventor of a total language, as every means of creation is used to transform and efface it.

I. WORD AS TRACE

On paper, some of Wanda Mihuleac's pieces are signifiers doubled by their signifieds, the whole contained within a word, shaken by this tautology. The "Mots thèmes" (Theme Words), in Wanda Mihuleac's terms, are neither lexemes nor phonemes, but recipients. The signifier takes the shape of its representation, which, in turn, doubles itself with the representation of the signified, in a tautological move that divides the sign into two polarities: the sign and the image, acoustic and formal.

URME - fotografie, 1977, București.
URME (Traces) - photo, 1977, Bucharest.

înaintea actualizării sale în discurs.
În felul acesta, scriitura devine o *urmă* şi articularea sa polisemică. Trebuie înţeleasă urma ca potenţialitate de desfăşurare a sensului actualizat de un context care nu mai înţepeneşte, ci oferă aceste pluralităţi semantice. Înscrierea pluralităţii urmelor în scriitură poate fi atunci percepută ca palimpsest. Urma este desluşită mintal ca o arhi-scriitură. Asociată cu *graphe* (gestual, vizual, pictural, muzical, verbal) ea devine *gramme*, adică exterioritate spaţială şi obiectivă.



***REFLEX dans l'eau*. [*REFLEX în apă*], 1978.**
REFLEX dans l'eau. [*REFLEX in the water*], 1978.

Wanda Mihuleac interoghează sistemul binar care subîntinde gândirea occidentală. Figurile de stil folosite sunt reflectarea acestei dualităţi: tautologia şi opoziţia, modalităţi de puneri în situaţie ale cuvântului sau ale conceptului. Aceste figuri binare confruntă binaritatea conceptuală indusă de această binaritate formală. Această redundanţă devine deschidere, căci ştergând dualitatea, ea permite depăşirea cuplului semnificant/ semnificat.
Artista ajunge deci inevitabil la repunerea sub semnul întrebării a istoriei gândirii occidentale care concepe lumea după un sistem de opoziții.

II. TEXTUL CA PALIMPSEST

Wanda Mihuleac interoghează actualizările posibile ale semnului, plasând aceste puneri în evidenţă ale conceptului într-un context particular. Scriitura și reprezentarea ei, după experiența contextualizării, pun limbajul în situaţie şi interzic orice posibilitate de referire la un semnificat particular. Instalaţia *Wall*, creată în perioada căderii zidului din Berlin, suscită imaginea unui semn care are forma semnificatului său. Reflexivitatea este demultiplicată de forma cuvântului care este chiar cuvântul, zidul cuvânt ilustrează semnificatul său, fiind un cuvânt în formă de zid care este un zid. Zidul în cuvânt deschide toate potențialitățile semnului. El este esenţa însăşi a acestei diferenţe derridiene.
Actualizarea semnului este gândită deci ca palimpsest. În punerea sa contextuală în scenă, ea nu mai este

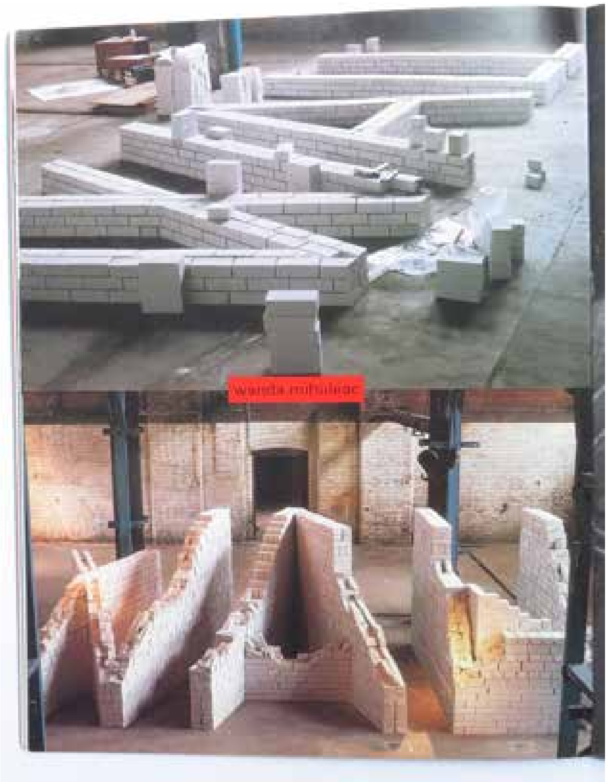
A secondary reading emerges: the word is no longer a sign nor an image, but the dissolution of one within the other. It is like reinforcing the word instead of stating it, thus expanding the language's scope and limitations, in a "redundant tautology" that cancels out the effects of its reduction by repetition.

***FEU* [*FOC*], lito-offset 50 x 70 cm, 1978, București.**
FEU [*fire*], litho-offset 50 x 70 cm, 1978, Bucharest.

It is a strategy of enhancing the instability of a sign and the fact that its interpretation is no longer constrained by the duality of a form attached to a concept.
The shape opens up towards the plurality of different forms which are not predetermined but motivated by the context of actualization.
The writing of the "différance," in Derrida's terms, is self-referential, as it becomes divorced from the signified and the referent, the only couple of a fixed semantic unit, a tentative exploration that translates into an art conceived as *Speculum mundi*. These stagings of the word unlock the road towards an infinite chain of signifiers outside of the binary definition of the Saussurean triangle of sign represented in Derrida's triangle that reinforces and fragments these instances of sign, signifier, and signified. This polyphony charges the sign even before its actualization in the discourse.

***Umbre*, Poem tautologic, 1974-1978, reprodus în cartea *Motem*, publicată în 1992 în Franța.**
Shadows, Tautological Poem, 1974-1978, reproduced in the book *Motem*, published in 1992 in France.

referenţială decât în măsura în care convoacă un semnificat global care se referă la conceptul cu pricina fiind nedistinct de ansamblul semnificaţilor posibili. Această actualizare se dublează cu o alta când utilizarea conceptuală este completată de o realizare contextuală. Astfel se dezvăluie „diferanţa" şi „diferanţa" în „diferanţă", performanţă realizată de conceptul de reflexivitate folosit ca vector semantic.
Limbajul imaginii este încrucişat cu cele ale altor discipline artistice: poezia, spectacolul... În acest sens putem vorbi de limbaj total, cu referire la conceptul derridian de „diferanţă".



Next Phase, catalog, 1990.

Scriitura „diferanţei" se referă la ea însăşi căci ea rupe cu o accepţie unisemantică a semnificatului în relaţia sa cu referentul. Scriitura devine textualitate, ea este percepută ca delimitare şi nedelimitare a textului. Această textualitate este scormonită, desfăşurată, făcută perceptibilă de prezenţa artei conceptuale în arta contextuală.
Nu putem decât să-l cităm pe Derrida: „Nu putem gândi împrejmuirea a ceva ce n-are sfârşit. Împrejmuirea este limita circulară în interiorul căreia repetarea diferanţei se repetă la nesfârşit". Atunci, această „diferanţă" este procesul de devenire – transformare a operei în palimpsest.
Campania dusă de Wanda Mihuleac începând cu Referendumul pentru Constituţia de la Maastricht este o acţiune poetico-politică. Aici arta nu mai este nici conceptuală, nici contextuală, dar pune în execuţie întrepătrunderea uneia cu cealaltă. Această acţiune arată contradicţia ideologică reprezentată prin producerea neologismelor Ouin şi Noui [Da(nu) şi N(u) da n. tr.] recipiendare ale ezitărilor generate de orice chestiune politică.

In this manner, writing becomes trace, its utterance polysemic. We need to understand this trace as the possibility of utilizing a meaning actualized by a context which is no longer static, offering semantic pluralities instead.
Inscribing the traces' multiplicity into writing can thus be perceived as palimpsest. The mark is read as arche-writing. Associated with the Greek *graphe* (gestural, visual, pictorial, musical, verbal), it thus becomes *gramme*, meaning a spatial and objective exteriority. Wanda Mihuleac questions the binary system at the basis of Western thinking. The stylistic devices she uses reflect this duality, employing tautology and opposition as modes of contextualizing words or concepts. These binary figures confront the conceptual dichotomy imposed by the formal dualism. This redundancy transforms into openness since by erasing the duality it allows a moving away from the signifier/signified dyad. The artist's accomplishment is re-interrogating the history of Western thinking, whose understanding of the world is based upon a system of opposites.

II. TEXT AS PALIMPSEST

Wanda Mihuleac questions the possible actualizations of signs by placing her conceptual revelations in a particular context. Challenged by contextualization, writing and its representation reinforce language by excluding the possibility of referencing a sole significant. *Wall*, an installation created at the time of the fall of the Berlin wall, presents the image of a sign that has the shape of its signified. Reflexivity is multiplied by the shape of the word which is the word itself. The wall-word illustrates its signified through a word shaped like a wall that is, in turn, a wall. The wall-shaped word unlocks all the semantic potentialities of the sign. It is the sheer essence of Derrida's "différance."
The sign's actualization is thus conceived as palimpsest. In its contextual staging, it is no longer referential except as invoking a global signified that refers to the relating, yet indistinct concept from the group of potential signifieds. This actualization is doubled by another, as this conceptual usage is rounded up by a contextual implementation. It is thus that we observe the différance, and the différance within the différance, a tour de force guided by the concept of reflexivity utilized as semantic vector.
The language of the image is interspersed with that of other disciplines: poetry, the arts of the spectacle... In this sense we can talk about total language, referring to Derrida's concept of "différance." "Différance" writing refers back to itself as it breaks away from a single-semantic reading of the signified in relation to the referent. Writing becomes textuality, it is understood as the simultaneous closing and non-closing of the text. This textuality is rummaged, unfolded, and made perceptible by the presence of placing conceptual within contextual art.
There is nothing else left but to cite Derrida: "We cannot envision the closure of something that has no ending. Closure is the circular limit within which the repetition of the différance is infinitely mirrored" ("On ne peut penser la clôture de ce qui n'a pas de fin. La clôture est la limite circulaire à l'intérieur de laquelle la répétition de la différance se répète indéfiniment"). Thus, this "différance" is the becoming of the work as palimpsest.
The campaign led by Wanda Mihuleac using the

Este o operă care îşi are rădăcina în realitate (campanie de afişare) şi care a fost motivată de un context identificabil. Wanda Mihuleac interoghează obiectele simbolice ocupate de câmpul social, dar chestionează în primul rând limbajul.
Pentru această artistă arta este ontologică, ocupată de domeniul omenescului. Artista iese din folosirea protocolară a limbii pe care o duce în afara violenţei a ceea ce înseamnă puterea de a numi, care șterge ceea ce ea desemnează. În locul închiderii în logos, ea construieşte ceea ce Jacques Derrida numește *Graphein*, sau *arhi-scriitură*, care deschide potenţialităţile limbajului.
Artista creează deci un limbaj purtător al unei „*diferanţe*”, o limbă care se referă mai întâi la ea însăşi şi face perceptibil datul pe dinafară. Este ilustrarea unei „ferențe” (sic), crearea unei limbi care-şi are izvorul în ea însăşi.

III. CONCLUZII

***REFERENDUM - NOUI, OUIN*, acțiune poetico-politică – poster, Paris, 2005.**
REFERENDUM - NOUI, OUIN, poetical-political action – poster, Paris, 2005.

Limbajul construit în producţiile Wandei Mihuleac permite actualizarea iterativă anecdotică a unui semn în acelaşi timp cu cele iterative ale tuturor semnificaţilor acestui semn, deci a niciunui semnificat special. Este vorba de vorbirea unei limbi globale care se situează în şi în afara cuvântului, în cutele infinite ale operei elaborate ca palimpsest.
Arta Wandei Mihuleac este un limbaj global, care înfruntă dualităţile, le pune în relaţie tautologică sau de opoziţie. Ea creează o alegorie a dedublării sensului şi fabrică tautologii de tautologii, opune opozițiile şi duce la un teritoriu deschis spre reconcilierea tuturor potenţialităţilor.

Traducere din franceză de Carmen Vlad

Pagină din *ERRADID*, cu texte de J.Derrida, 1996, Paris.
Page from the *ERRADID*, with texts by J.Derrida, 1996, Paris.

Maastricht Treaty referendum as a starting point is a poetical-political action. Here art is no longer conceptual, nor contextual, but illustrates how the two are intertwined. This action highlights ideological contradiction through the creation of the neologisms *Ouin* and *noui* (*Yesn* and *nyes*), recipients of the hesitations generated by every political question. It is a piece rooted in reality (a poster campaign) and motivated by an identifiable context.
Wanda Mihuleac examines the symbolic objects invested by the social field, but mostly questions language itself. For this artist, art is ontological. It occupies the human domain, it departs from the usual language protocols. Wanda Mihuleac pushes it outside the violence of having the power to name, one that erases that which it designates. Instead of this closing within the logos, she employs what Jacques Derrida refers to as *Graphein*, the arche-writing, which opens up the potentiality of language.
The artist thus creates a language that carries a “différance,” a language that is first and foremost self-referential, which renders the effusion visible. It is the very illustration of “la férence,” the creation of a language that uses itself as origin.

III. CONCLUSION

The language exhibited in Wanda Mihuleac’s pieces allows for the anecdotic, iterative actualization of a sign at the same time as all the signified sign’s other iterations, thus of no signified in particular. It therefore implies speaking a global language situated within and outside of the word, within the infinite folds of a work constructed as palimpsest.
Wanda Mihuleac’s art is consequently a global language that defies dualities through tautology or opposition. She creates an allegory of the duplication of meaning and fabricates tautologies of tautologies, opposing oppositions and bringing forth an open territory under the reconciliation of all potentialities.

Translated by andra nikolayi

DESPRE SCULPTURĂ ȘI EMIGRAȚIE
ABOUT SCULPTURE AND EMIGRATION

Text: Ileana Pintilie

URMELE CĂLĂTOARE ALE SCULPTORULUI, DORU COVRIG ÎN DIALOG CU ROBERT ȘERBAN
Editura Brumar, Timișoara, 2020

Apariția unei cărți de artă este astăzi destul de rară și prețioasă, astfel încât cartea-album despre Doru Covrig, publicată în 2020 de editura Brumar din Timișoara și care tratează parcursul său artistic începând din România perioadei comuniste și până în prezent, în Franța, poate fi considerată un eveniment cultural de o certă valoare și anvergură.
Dialogul scriitorului Robert Șerban cu sculptorul româno-francez oferă unui public interesat informații adesea inedite despre arta și existența lui din ultimul sfert de veac. Trăind în diaspora de multe decenii și împlinindu-și cariera artistică pe scena pariziană, dar și internațională, Covrig aduce în actualitate interesante momente de creație dar și de existență alături de colegii săi de generație sau de exil. Pasajele creionând contextul bucureștean, în care artistul s-a format (profesori sau alți artiști), sunt remarcabile mai ales prin lucida intuire a realității politice din acei ani. Seriile tematice dedicate *Golemului* sau *Dictatorilor* – sculpturi realizate în Franța în diverse materiale, unele friabile, altele rezistente în timp – sunt de fapt o prelungire a acestui context românesc, încărcat de anxietate și pe care l-a purtat cu sine un timp și după emigrare. Într-un cadru politic mondial din ce în ce mai tensionat, aceste subiecte par să revină în actualitate.
Artistul alege să se confeseze cu sinceritate, iar prin dialog aduce la lumină perioada anilor 1960-1970, de formare și de studiu, de luptă cu diversele privațiuni și restricții, împletite cu dorința de creație liberă, pe care a încercat mereu să o mențină vie, îndepărtându-se cu grijă de influențele nefaste ale oricărei ideologii. În carte, paralel cu propria lui dezvoltare artistică și existență cotidiană, este prezentat sugestiv mediul cultural bucureștean, colegii de breaslă, dar și criticii care și ei erau nevoiți să-și adapteze discursul, să „navigheze” în așa fel încât să evite compromisurile (evident cu excepția criticilor oficiali, care își asumaseră rolurile atribuite lor de către partid).
În conversația liberă, firească cu interlocutorul său, Covrig a evocat de mai multe ori atmosfera capitalei românești cu obiceiurile sale „orientale”, cu lumea levantină dominată de o ambiguitate comportamentală, mai ales în ceea ce privește judecățile de valoare. „Tabloul” local este completat de figurile tutelare ale lui Ion Bitzan și Ion Nicodim, doi artiști de valoare, un fel de repere pentru ceilalți. Sunt evocate cu multă perspicacitate dar și căldură personalitatea lui Nicodim, aflat ulterior la Paris, dar și a lui George Apostu, modul în care artistul a interacționat cu ei, urmărindu-i îndeaproape în creația dar și în existența lor într-un mediu cultural diferit.
Decizia emigrării a fost luată într-un moment când situația din țară se degrada vizibil de la o zi la alta, astfel

A published art book is rather rare and precious these days; thus the album book on Doru Covrig, published in 2020 by Brumar of Timişoara, dealing with his artistic journey which began in Communist Romania up to present-day France, can be considered a huge and valuable cultural event.
The dialogue between the writer Robert Şerban and the French-Romanian sculptor offers new information about his art and his life from the last quarter-century. Living in the diaspora for many decades and fulfilling his artistic career on the Parisian stage, but also on the international one, Covrig brings into discussion interesting creative moments, but also moments of his life alongside his generation or exile peers. The fragments that explain the Bucharest context, in which the artist came of age (professors and other artists), are remarkable in their lucid intuition of the political reality of those years. The thematic series dedicated to the *Golem* or *Dictators* – sculptures made in France from various materials, some of which are friable, others more resilient – prolong this Romanian context, filled with anxiety, which he carried for some time after emigrating. In a more and more tense global political framework, these topics seem to be relevant once more.
The artist chooses to confess sincerely, and the dialogue brings to light the period between 1960 and 1970, a time of study and professional formation, of struggle against restrictions and deprivation, mixed with the desire to create freely which he always tried to keep alive by carefully removing himself from the harmful influence of any ideology. In the book, alongside his own artistic development and everyday life, we encounter the Bucharest cultural milieu, the colleagues, but also the critics, who had to adapt their discourse, to “navigate” in such a way as to avoid compromise (obviously, except for the official critics, who took on the roles given to them by the party).
In the free and natural conversation with his interlocutor, Covrig speaks of the feel of the Romanian capital, with its “Oriental” customs, with its Levantine world dominated by behavioral ambiguity, especially regarding judgments of value. The local “painting” is completed by the paternal figures of Ion Bitzan and Ion Nicodim, two valuable artists and role-models for the others. With intelligence and warmth, the artist remembers Nicodim, later found in Paris, but also George Apostu, the way in which the artist interacted with them, following them closely in their work, but also in their lives in a different cultural milieu.
The decision to emigrate was taken at a time in which the situation in Romania was obviously degrading from one to day to the next, so much so that in 1982 Covrig decided not to return from a research scholarship. The

încât în 1982, Covrig s-a hotărât să nu se mai întoarcă dintr-o bursă de studiu. Adaptarea la noua viață în Franța, unde a ales să se stabilească, s-a petrecut în mod firesc, destoinicia sa, talentul și dorința de a lucra au contribuit la acest fapt. Din emigrație, judecățile sale asupra lumii artistice românești sunt mai tranșante, fără menajamente, arătând o anume marginalitate a culturii noastre, decuplată decenii de-a rândul de la scena artistică internațională.
Scris cu multă vervă și (auto)ironie, dialogul dintre cei doi decurge într-un mod firesc, fără sincope, punând în valoare anumite momente biografice importante. Artistul menționează în mod firesc realizările profesionale și artistice de după emigrare, iar întreg albumul, editat în condiții grafice excelente, este ilustrat cu lucrări din toate perioadele de creație, începând cu sculpturile monumentale din taberele din România și ajungând la cele mai recente – seriile de fotografii pe care le-a realizat urmărind fie tema corpului și a studiului deformărilor la care este acesta supus, fie tema naturii înconjurătoare, lumea vie din imediata sa apropiere.
Dialogul dintre Doru Covrig și Robert Șerban devine astfel un model de carte de artă, în care mărturia artistului se situează în prim-plan, oferind o viziune cuprinzătoare asupra propriei creații, dar și opiniile sale asupra unor teme sensibile, tratate deschis, fără prejudecăți.

adaptation to his new life in France, where he chose to settle, happened naturally, and his talent, hard work, and resourcefulness contributed to this fact. After emigrating, his judgments on the Romanian art world are sharper, without reservations, showcasing our cultural marginality, Romania being detached for decades from the international artistic scene.
Written with energy and (self)irony, the dialogue between the two goes on naturally, without pause, emphasizing certain important biographic moments. The artist mentions his professional and artistic accomplishments after his emigration, and the entire album contains reproductions of works made throughout his career, starting from the monumental sculptures from Romanian art camps and to the most recent ones – series of photographs on the topic of the body or the study of its deformations or the topic of the environment, the living world nearby.
The dialogue between Doru Covrig and Robert Şerban thus becomes an art book model, in which the testimony of the artist is foregrounded, offering a wide perspective on his own creations, but also his opinions on sensitive issues, manifestly treated, without prejudice.

Translated by Daniel Clinci

GALERIA APARTE

Text: Cătălin Gheorghe

GALERIA APARTE. EXPOZIȚII.
Cătălin Gheorghe (editor coordonator), Lavinia German, Daniel Sofron, Cătălin Soreanu, Mihai Vereștiuc (editori), Editura Artes, Iași, 2020.

Descrierea scurtă:
Catalogul *Galeria Aparte. Expoziții* prezintă publicului larg o selecție de evenimente și proiecte expoziționale de artă contemporană realizate în cadrul Galeriei Aparte a Universității Naționale de Arte „George Enescu" (UNAGE) din Iași, realizate între 2005-2020. Expozițiile sunt realizate atât de către studenții UNAGE Iași, ca parte a procesului educațional de învățare și aplicare a cunoștințelor și exersare a aptitudinilor specifice gândirii și practicii expoziționale, cât și de cadre didactice sau artiști invitați, reflectând pluralitatea problematizărilor și experimentărilor artistice specifice noilor generații.

Nota editorială:
Gândită de echipa editorială ca o carte vizuală, aceasta nu este un catalog care ar prezenta *in extenso* toate expozițiile realizate în spațiul Galeriei Aparte de la înființarea ei, în 2004, până în anul publicării, în 2020, ci acoperă o suită de concepte expoziționale realizate fie în marjele colaborărilor dintre studenți și profesori, structurate ca expoziții personale (de autor) sau expoziții de grup (colective), fie în sensul unor comunicări expoziționale venite dinspre profesori către studenți.
Expozițiile sunt prezentate în trei secțiuni: o selecție pentru secțiunea „Expoziții. Studenți", coordonate ori curatoriate de profesori, care prezintă cercetări personale ori teme abordate monomedial ori intermedial din perspectiva diferitor programe de studii din facultate; o selecție pentru secțiunea „Expoziții. Profesori", care au funcționat asemenea unor laboratoare discursive și tehnice, de prezentare a specificităților practicilor de cercetare artistică ale celor implicați în procesul educațional de înțelegere a contextului cunoașterii contemporane și de producție artistică de actualitate; și o secțiune „Expoziții. Index" care prezintă toate expozițiile care au avut loc în spațiul de proiecte al Galeriei Aparte. De asemenea, editorii au decis să prezinte expozițiile, în fiecare din primele două secțiuni, în ordine inversă cronologic, din 2020 către 2005, ca o privire retrospectivă dinspre valorizarea prezentului către valorificarea prezervării istoriei expozițiilor.
Galeria Aparte s-a configurat ca spațiu de proiecte începând din 2004, cu un accent pe susținerea practicii bazate pe investigație tematică și experiment și cu intenția instituțională de a crea o interfață publică între mediul educației bazată pe munca de a cunoaște și pe explorarea creativității și mediul public configurat dinamic într-un context urban universitar, post-industrial și eclectizat de noile idei ale transformării

Short description:
The catalogue *Galeria Aparte. Expoziții* presents to a wide audience a selection of contemporary art events and exhibition projects organized at the Aparte gallery of the George Enescu National University of Arts in Iași, between 2005 and 2020. The exhibitions are made both by the university's students, as part of the process of learning and applying knowledge and of exercising their abilities to plan and set up an exhibition, as well as by teaching staff or guest artists, reflecting the plurality of artistic critical thought and experimentation specific to the new generations.

Editor's note:
Conceived by the editorial team as a visual book, this is not a catalogue presenting, *in extenso*, all exhibitions organized at Galeria Aparte from its founding in 2004 to the year of publication, 2020. Instead, it covers a series of exhibition concepts realized either through collaborations between students and professors, structured as solo (*auteur*) exhibitions, or group (collective) exhibitions, or as exhibition communications from the professors to the students.
The exhibitions are organized in three sections: a selection for the section "Expoziții. Studenți," supervised or curated by professors, which present personal research or topics tackled in single or multimedia from the perspective of the university's various study programs; a selection for the section "Expoziții. Profesori," which functioned as discursive and technical laboratories, presenting the specificities of the art research practice of those involved in the process of teaching the context of contemporary knowledge and artistic production; and a section "Expoziții. Index," mentioning all the exhibitions that took place in the gallery's project space. Additionally, the editors have decided to present the exhibitions in the first two

vieții sociale. Odată cu noile condiționări profesionale de a diversifica opțiunile de prezentare a expozițiilor, la nivelul infrastructurii, în 2015, Galeria Aparte a fost reconfigurată și renovată, iar în 2020 a fost recondiționată și re-echipată cu aparatură și un nou sistem de lumini.
Acest catalog a fost gândit ca un dispozitiv de mediatizare a arhivei multiplicității practicilor artistice și expoziționale care s-au desfășurat în relație cu posibilitățile de instalare și prezentare oferite în ultima decadă și jumătate de acest spațiu de proiecte. Acest spațiu expozițional nu a fost conceput din perspectiva funcționalizării sale asemenea unui aparat instituțional, care ar fi nevoit să opereze într-un mod demonstrativ, ci mai curând a devenit un cadru de auto-reflecție, auto-evaluare și anticipare.
Sintetizând o serie de experiențe și reflecții generate de dinamica expozițională din ultimii ani, s-a putut constata faptul că majoritatea expozițiilor nu s-au configurat în rezonanță cu un model care să privilegieze genul expoziției ca un spectacol al imaginației, tehnicalității și demonstrării, ci s-a dezvoltat liber ca un mediu complex al perceptivității, afectivității, comprehensiunii și relaționalității.
Expozițiile prezentate în această carte vizuală ar putea fi considerate un efect al gândirii, memoriei, imaginației și întrebuințării limbajului în mediul educațional, considerat un mediu de frontieră în raport cu spațiul anticipărilor sociale. Dintr-o perspectivă a comunicării publice s-ar putea aprecia faptul că s-au conciliat diferite moduri de înțelegere a expoziției, ca formă de artă, ca gen (ca obiect generic al modernității), ca un câmp tactic, ca un *site* al experimentării, cu un accent pe considerarea expoziției ca produs al cercetării și reconsiderare a convenționalismului dintr-o perspectivă exploratorie.
În multitudinea de contemporaneități pe care le trăim suntem, la rândul nostru, expuși unor tensiuni ale interpretării și variațiuni ale punctelor de vedere în relație cu care ne înverșunăm sau ne detașăm, acceptăm deconstrucția sau reacționăm critic pentru a ne poziționa, cel puțin cultural, în raport cu spectralitatea sau materialismul aflat într-o continuă tendință de expansiune, ștergere și provocare a pierderilor iremediabile. Arta se dovedește a fi, și dincolo de expoziții, o modalitate naturală de a răspunde răsturnărilor de situație, de a reseta condițiile de a spera în constituirea posibilității unei alte lumi mai pluriversal acceptabile decât o lume atât de inconsecventă cu sine însăși.

sections in counter-chronological order, from 2020 to 2005, as a retrospective view, from the acknowledgment of the present to that of the exhibitions' history.
Galeria Aparte established itself as a project space starting in 2004, aiming to support practices based on thematic investigation and experiment, with the institutional intent of creating a public interface between the learning environment, based on knowledge work and exploring creativity, and the public environment, dynamically configured in an urban university, post-industrial process made eclectic by new ideas of transforming social life. In 2015, with the new decisions of diversifying the possibilities for showcasing exhibitions on an infrastructural level, Galeria Aparte was reconfigured and renovated, and in 2020 it received new equipment and lighting.
This catalogue was conceived as a device for popularizing the archive of multiple artistic and exhibition practices that took place in relation to the installation and display possibilities offered by this project space in the last decade and a half. This exhibition space was not conceived based on functionality, like an institutional apparatus, which would have needed to operate demonstratively, becoming rather a space for self-reflection, self-evaluation, and anticipation.
Synthesizing a series of experiences and reflections generated by the exhibition dynamics in the last years, one observes that most exhibitions were not configured following a model that privileges the genre of the exhibition as a spectacle of imagination, technicality, and demonstration, developing instead freely as a complex medium of perceptivity, affectivity, comprehension, and relationality.
The exhibitions showcased in this visual book could be considered an effect of thought, memory, imagination, and language use in a learning environment, seen as an environment bordering that of social expectations. From the perspective of public communication, one can see that various ways of understanding exhibitions were reconciled, be it as art form, as genre (a generic object of modernity), as tactical field, as site of experimentation, emphasizing a view of the exhibition as product of researching and reconsidering conventionalism from an exploratory perspective.
In the multiplicity of contemporaneities that we experience, we are, in turn, exposed to certain tensions of interpretation and variations of viewpoints in connection to which we become stubborn or detached, we accept deconstruction or react critically to position ourselves, at least culturally, relative to spectrality or materialism in a continuous state of expansion, erasure, and causing irreparable losses. Art proves to be, even beyond exhibition contexts, a natural way of responding to new turns of events, of resetting the conditions for hope in building a new world, a more pluriversal one, instead of a world so inconsistent with itself.

Translated by Rareș Grozea

PICTORUL MIRCEA CIOBANU - UN CAZ
PAINTER MIRCEA CIOBANU - A CASE

Text: Cătălin Davidescu

MIRCEA CIOBANU, Gilles Néret, Éditions des deux colonnes, Lausanne, 1985
MIRCEA CIOBANU, INIȚIERI ȘI ILUMINAȚII, Editura Curtea Veche, București, 2018

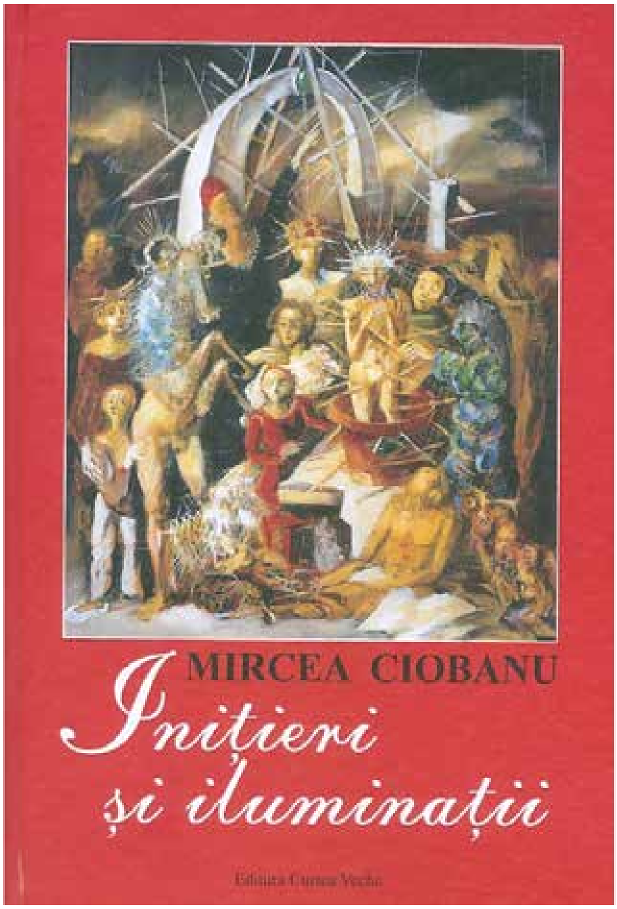
Acum ceva timp, în vara anului 2020, am primit împrumut două volume: unul despre arta lui Mircea Ciobanu scris de Gilles Néret (Éditions des deux colonnes, Lausanne, 1985) și volumul său de scrieri *Inițieri și iluminații* (Editura Curtea Veche, București, 2018). Le-am parcurs curios să înțeleg, acum, la 30 de ani de la dispariția sa, cine a fost cu adevărat Mircea Ciobanu și în ce măsură legendele spuse prin atelierele artiștilor, în anii '80, sunt adevărate. Din ambele volume, nu am reușit să rețin mai mult decât o serie de istorii romanțate despre acest personaj carismatic, cu un destin flamboiant în Occidentul anilor '90, dar care greu își mai poate găsi consistența prin operă. Opera sa a trăit cât timp a trăit personajul și pare tot mai stingheră, în absența lui. Nu este un caz singular în istoria artelor, nici a literaturii. Sunt nenumărate exemple de personalități puternice care au reușit să își impună creația prin propria lor prezență, însă odată cu dispariția lor, aceasta nu a mai avut forța să reziste. Așa cum există și reversul: personaje șterse, a căror operă a început să trăiască abia după ce autorii nu au mai fost. Nu există o rețetă de succes și singura probă este cea a timpului deși... există și aici fisuri.

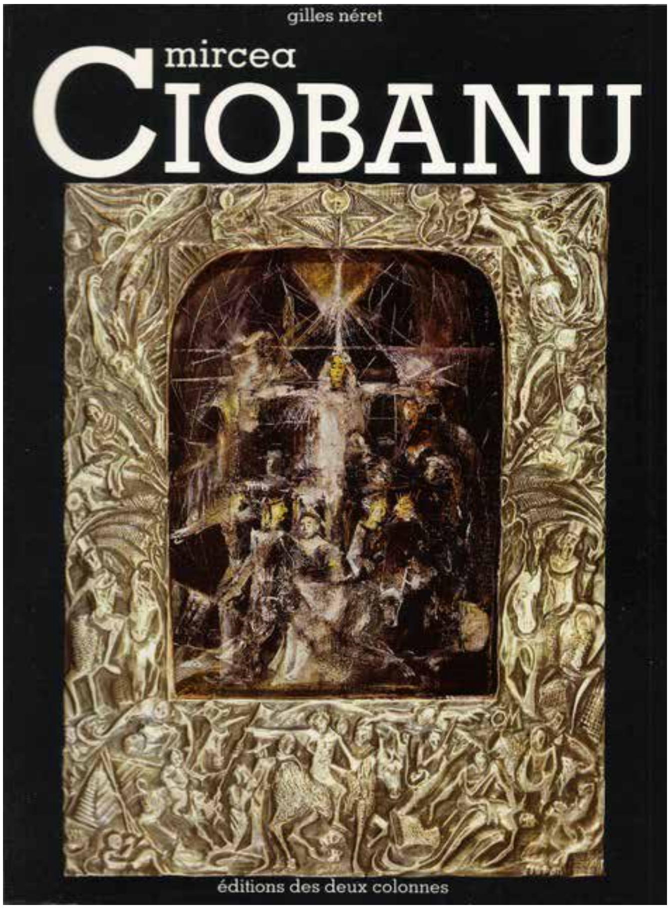
După 1989, curiozitatea de a vedea lucrări de Mircea Ciobanu mi-a fost satisfăcută, piese ale artistului fiind prezente în licitații publice din România. Este ușor de presupus că pentru noi, cei care frecventăm arta românească, pictura lui Mircea Ciobanu este inerent apropiată de cea a maestrului său, Corneliu Baba, ai cărui discipoli, mulți dintre ei disciplinați, i-au urmat calea, fără a încerca să și-o găsească însă pe a lor. Aceia dintre ei care au reușit să își găsească propriul drum au devenit la rândul lor maeștri, cu proprii lor discipoli. Din acest punct de vedere Mircea Ciobanu a urmat o cale mediană, care păstrează mult din amprenta maestrului încercând, probabil, după stabilirea sa în Elveția, să intervină cu accente personale. Un astfel de exemplu ar fi „îmblânzirea" notei dramatice pe care Baba o conferea lucrărilor sale, și pe care Ciobanu a realizat-o printr-o deschidere a gamei cromatice și o mai docilă sinteză a liniei. Fidelitatea crescută față de model, solicitată probabil de comanditar, a favorizat filonul epic, în defavoarea expresivității picturale. Pictura sa conține cu adevărat o tensiune și o sensibilitate de factură lirică, care însă nu reușește să se finalizeze într-un enunț bine personalizat, motiv pentru care un privitor avizat are impresia unui déjà-vu. Merită remarcate piese precum: *La Préparation du Baptême, La Possession de l´Aube, Préparation pour la Magie intime, Rencontre vers la Fin* și alte câteva din aceeași serie.

În privința sculpturii, rămân la părerea că a fost un exercițiu pe care nu merita să-l dezvolte. E nevoie de alte abilități pentru a stăpâni o piesă în *rond-bosse*, așa cum a dorit artistul să se exprime. Încercările sale de

A few months ago, during the summer of 2020, someone lent me two books, one on Mircea Ciobanu's art by Gilles Néret (Éditions des deux colonnes, Lausanne, 1985) and the artist's own collected writings titled *Initiations and Illuminations* [*Inițieri și iluminații*] (Curtea Veche Bucharest, 2018). I was curious to understand who Mircea Ciobanu was, 30 years after his passing, and to discover how many of the legends circulating in artists' studios in the '80s were actually true. All the two books were able to reveal was a series of romanticized stories about this charismatic character and his flamboyant destiny through the Western world of the '90s, but whose work is now grasping for coherence. His work was most alive as long as the character had been around and, in his absence, feels increasingly alienated. This is not an isolated case in the history of art, nor literature. There are countless examples of strong personalities that managed to consolidate their creations through their sheer presence but, once they vanished, the work was not strong enough to stand on its own. Naturally, the opposite is also possible, such as artists with less prominent personalities whose work started to shine and gain a life of its own only after the authors disappeared. There isn't a single formula for success and only time can tell which works would endure, although there can be some glitches within this system.

After 1989, I was finally able to see some Mircea Ciobanu works, as his pieces were being presented in public auctions in Romania. For those of us familiar with Romanian art, it was easy to assume that we would see Mircea Ciobanu's painting as inherently linked to his master's, Corneliu Baba. His disciples, albeit many very well-disciplined, decided to follow into his footsteps rather than try and find their own voice. However, those who did choose to find their own path became, in turn, masters themselves, with disciples of their own. In this respect, Mircea Ciobanu's approach lies somewhere in the middle, as he kept a lot of his master's signature to which he strived to add personal touches after relocating to Switzerland. One such example would be the "taming" of the dramatic tones that Baba imbued his paintings with, which Ciobanu achieved through opening up his color choices and a softer rendering of the lines. His faithful rendition of his model, likely dictated by the person who commissioned the piece, favored the epic strain, which resulted in a disservice to painterly expressivity. His paintings embody a real tension and lyrical sensitivity that unfortunately fails to materialize in a highly personal, unique discourse, which creates the impression of déjà-vu to the trained eye. Works like *La Préparation du Baptême, La Possession de l´Aube, Préparation pour la Magie intime, Rencontre vers la Fin*, and several others from the same series are worth mentioning.





a actualiza forme clasice rămân neconvingătoare, în sensul că simple alăturări de clasic cu forme moderne nu rezolvă omogenitatea discursului, dimpotrivă, creează forme hibride, disipate al căror concept poate cu greu să mai fie susținut.
Partea cea mai rezistentă a operei sale consider că sunt, însă, gravurile care, în pofida tehnicii ce presupune timpi mai lungi de elaborare, au o prospețime și o spontaneitate care mă face cu adevărat să mă gândesc la mitul artistului. Libertatea unor compoziții precum *Les Tentations du Binaire, Le Moine et les Tentations des Chiffres, La Tentation du Miroir, La Tentation au-dessus de la Croix* ș.a., unde ductul are suplețe și spațiul este înțeles în raport de lumină/umbră, conturează în cel mai expresiv mod lumea acestui artist.
Impresia generală este aceea a unui artist cu o voință constructivă dominatoare, ale cărui creații, cu o vădită intenție monumentalizantă, sunt mai puțin limpezi, ansamblul fiind adesea fragmentat într-o serie de detalii care diluează întregul.

As far as his sculpture goes, I maintain my position that it was an exercise that he should not have pursued. One needs completely different abilities in order to master a piece in *ronde-bosse*, the artist's technique of choice. His attempts of bringing classic shapes into the present remain unconvincing as simply putting together classical and modern forms does not result in a cohesive discourse. On the contrary, it results in dissipated, hybrid shapes whose concept barely holds up.
I do believe that the strongest part of his works are his engravings, which, despite the elaborate, time-consuming technique, have a certain freshness and spontaneity which make me really question the myth behind the man. The freedom expressed in compositions such as *Les Tentations du Binaire, Le Moine et les Tentations des Chiffres, La Tentation du Miroir, La Tentation au-dessus de la Croix*, etc., with their supple trajectories, defining the space by the relationship between light and shadow, are building the artist's world in the most expressive manner.
Overall, we are faced with an artist with a domineering, constructive will, whose monumentally-inclined creations are rather murky, often being fragmented into a series of details that take away from the whole.

Translated by andra nikolayi

HENRY MAVRODIN

Cu stimă și reverență debitoare personalităților ce au scris despre arta sa, autorul li se substituie acum, în vederea ocolirii ritului convenției omagiale momentului editorial, și al legitimelor suspiciuni privind locurile comune exprimate profund, sau a eventualelor paradigme, ce uneori trimit spre derizoriu, referințele la creație, ca substanță fardată a operei.
Ecuațiile interpretărilor teoretice, intervențiile explicative sau recomandările pe fond comercial, și implicit traducerile în cuvinte ale imaginii, încurajează adesea răspândirea imitației cunoașterii, materie tulbure, ce se supune oricum punctual revizuirii.
Trecând peste exterioritățile amintite, ce rămân oricum la periferia actului cultural, sunt evitate de asemeni presupunerile docte asupra timpului parcurs în fața șevaletului. Nu doar spre a-l apăra, comentariile cu referință la reala sa densitate ar fi cel puțin dezamăgitoare; intensitățile pot fi atinse și în liniște, doar privind îndelung o pânză albă; liniștea însăși și penumbra sunt bastioane greu de cucerit; aventuri adesea extenuante.
Proiectul editorial ocolește deliberat și criteriul lipsit de imaginație al cronologiei pentru previzibilitatea acestuia și în mod special, pentru prejudecățile legate de evoluție. Opera prezentului se exprimă ca ecou al începuturilor sau viceversa. Nu pot fi întâmplătoare coincidențele asemănărilor substanței fizice, între vechile fotografii și formele actuale. Însumând sunt evitate laolaltă și îndrumările în folos practic al modului de întrebuințare a imaginii create.
HM 2020

With all due respect and reverence to those who have written about his art, the author will now step into their shoes, thereby avoiding the ritual convention of the editorial tribute, any legitimate misgivings over profound-sounding commonplaces, or any possible paradigms, which at times render meaningless references to the creative process, as the cosmeticised substance of the oeuvre . The formulae of theoretical interpretations, explanatory interventions or commercially motivated recommendations, and, implicitly, translations of the image into words, often encourage an imitation of knowledge – nebulous matter, which in any case is regularly subject to revisions.
Beyond the aforementioned external considerations, which at any rate remain on the periphery of the cultural act, erudite assumptions about time spent in front of the easel are similarly avoided. Not merely so as to defend it, the commentary about its true density would be disappointing to say the least; intensities can also be achieved in silence, sometimes merely by staring for a long time at the empty canvas; silence itself and penumbra are difficult bastions to conquer; adventures often exhausting. This album is deliberately structured to avoid the convention of an unimaginative chronological presentation of works on account of its predictability and, above all, any prejudices that might arise relating to development. One's present work may be an echo of one's beginnings or vice versa. Coincidences in terms of similarity of physical substance between old photographs and present forms cannot be accidental. In conclusion, practical guidance as to how to use the images is also avoided.
HM 2020

CRONICA CONSTRUCȚIEI SAU VISUL CA EDIFICIU

De cele mai multe ori, materialele în vederea construirii ocupă un spațiu major construcției însăși, iar coerența lor i-ar confirma acesteia amploarea propriei personalități; materiale de a căror proveniență, nimeni nu e răspunzător în cazul eventualității apariției neajunsurilor, câteodată destabilizatoare, și a celor mai înnaripate vise. Înainte însă ca acestea să se verifice, visul va trebui să se regăsească în ipostaza de edificiu la a cărui bază, în virtutea tradiției, veghează fundația, controlată cu probe asupra fenomenelor seismice ale zonei. În fapt, datele referitoare la sănătatea solului i-ar asigura suplimentare garanții de longevitate ipostazei de edificiu a visului, ce se suprapune cu drept de precedență pe datele descrise mai sus; se va opune adesea gravitației, dar totdeauna în prezența acesteia. Altădată însă, va impune insistent conflictul de voință; construcția despre care scriem este mereu refractară folosirii prefabricatelor; sunt recomandate

NOTES ON BUILDING OR THE DREAM AS EDIFICE

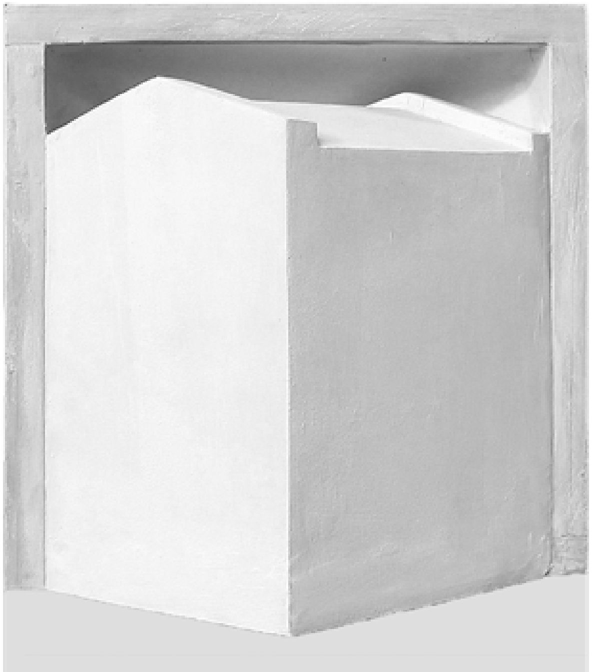
More often than not, the materials used in the construction of a building take up a significant amount of the space of the building itself, and their coherence would seem to confirm the breadth of its own personality; materials for whose provenance no one is held accountable in the eventuality of unforeseen, at times destabilising events and the wildest of dreams. However, before they are verified, the dream must function as an edifice whose basis, by virtue of tradition, is safeguarded by the foundations, the laying of which takes place subsequent to studies of local seismic activity. In effect, the data pertaining to the health of the soil provides additional guarantees of longevity in respect of the manifestation of the dream as edifice, which coincides with the right of precedence, based on the aforementioned data; while it often opposes gravity, it can never escape it. In other instances, however, a conflict of will arises; the building in question always resists the use of prefabricated materials; bricks are recommended to extend the life of the

cărămizi pentru prelungirea timpului edificării, dar cu precădere în sprijinul practicității eventualelor substituiri ale acestora. Tencuiala ce le leagă le va încuraja compatibilitatea în vederea unității ansamblului, descurajând aproximări. La rândul său, înălțimea edificiului va depinde de anvergura construcției și nu mai puțin de rezistența materialelor utilizate, deși, în mod curent, tot ce se câștigă în înălțime se pierde în extensie. Doar treji, va trebui să prezidăm procesele de compromis, deosebit de utile stabilității edificiului; va fi măsurat și remăsurat mereu, în vederea înfruntării intemperiilor gândirii, cu prioritate pentru marile pauze ale acesteia. Indiferent de unde provin, visele sunt mereu tentate să se insinueze în capcanele materiei, astfel că, pe șantier, prudența nu va fi niciodată excesivă. În ultima vreme și prețurile spațiilor au crescut preocupant, dar vor rămâne mereu sub costurile timpului – pentru eternul și excelentul său imobilism.
HM 2009

building, and especially with regard to the practicality of any subsequent replacement. The rendering that binds them together enhances their compatibility vis-à-vis the unity of the ensemble, discouraging approximations.
For its part, the height of the edifice depends on the scope of the building and, not least, the strength of the materials used; albeit, as a rule, what is gained in height is lost in expanse. Only when awake are we to preside over processes of compromise so necessary in ensuring the stability of the edifice; it is measured over and over again with a view to weathering the storms of thought, with priority afforded to the ample interruptions therein. Wherever they come from, dreams are always apt to insinuate themselves into the cracks in matter, such that there can never be an excess of prudence on the building site. Recently, the price of space has also increased at a worrying rate, although it will always remain below the cost of time – given its eternal and extraordinary immobilism.
HM 2009

Legende
Pag 184 Sus: Henry Mavrodin București. 1941.
Jos: Fără nume, Lemn, h=35 cm, 2000.
Pag 185: *Primul bal al Mariei Claudia*, 1936.
Pag 186: tehnică mixtă și ulei pe pânză, 45,3 x 35,4 cm, 1988-2014.
Pag 187: *Natura statică cu nor*, construcție, h=45,5 cm, 2019.
Pag 188:
Fără nume, lemn și aluminiu, h=37 cm, 2021.
Ascensiune treptat redirecționată, lemn și gips, h=34 cm, 2021.
Casa îngerului nevăzător, lemn și gips, h=34 cm, 1997.
Înger înaripat pe tocuri, lemn și gips, h=36 cm, 2021.

Legends
Page 184 Top: Henry Mavrodin, Bucharest, 1941.
Bottom: Untitled, Wood, 2000, h = 35 cm.
Page 185: *Maria Claudia's first ball*, 1936.
Page 186: mixed media and oil on canvas, 45.3 x 35.4 cm, 1988-2014.
Page 187: *Static nature with cloud*, construction, h = 45.5 cm, 2019.
Page 188:
Untitled, wood and aluminum, h = 37 cm, 2021.
Gradually redirected ascent, wood and plaster, h = 34 cm, 2021.
The house of the blind angel, wood and plaster, h = 34 cm, 1997.
Winged angel on heels, wood and plaster, h = 36 cm, 2021.



Pag 189: *Arătați foarte bine domnule Voltaire*, tehnică mixtă, 37 x 32 cm, 2020.
Pag 190: *Natură statică cu nor,* lemn, gips și aluminiu, 37 x 8 cm, 2020.
Pag 191: *Lăsați păsările să vină la mine*, imagine din film, 2020.

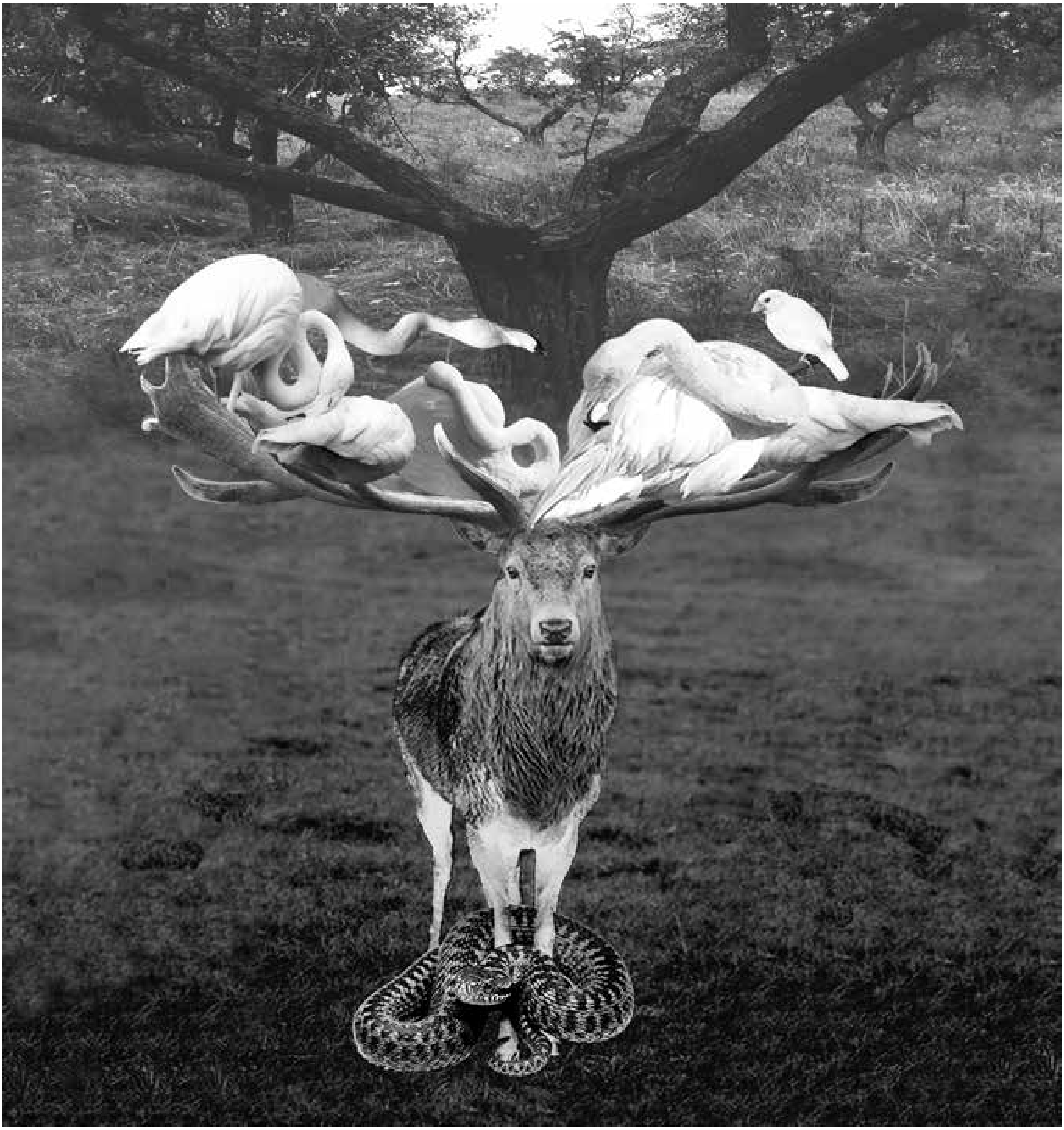
Page 189: *You look very good Mr. Voltaire*, mixed media, 37 x 32 cm, 2020.
Page 190: *Static nature with cloud,* wood, plaster and aluminum, 37 x 8 cm, 2020.
Page 191: *Let the birds come to me*, image from a film, 2020.

Atelierul este spațiul care ne definește exterior, precum palatele pe regi. Nu este locul creației; aceasta nu se declanșează la intrare, este doar locul unde cheia poate fi întoarsă de mai multe ori, cu multiple utilități și semnificații.
În ce mă privește, în atelier, geometria pânzei trebuie să corespundă celei din jurul șevaletului, pânza este prelungirea atelierului, ca spațiu restrâns întru mișcare a rigorilor și limitelor libertății, dar este și locul desfătării vanităților nemărturisite, sau, ascunzătoarea depozitului ideilor ratate, prin asemănare cu memoria secretă a gumelor care nu vor divulga niciodată ce au șters. Atelierul mai este și bucătăria deliciilor, echivalente, firește, relativității judecăților de valoare.
HM 2013

The studio is the space that defines us from the exterior, like palaces did with kings. It is not a place of creation; this does not activate upon entry; it is only the place in which the key can be turned multiple times, with multiple uses and meanings. As far as I am concerned, in the studio, the geometry of the canvas must correspond to the one around the easel; the canvas is the an outreach of the studio as a restricted space from the point of view of the movement of the rigors and the limits of freedom, but it is also the space of satisfaction of hidden vanities or the hideout of the storage room for failed ideas, similar to the secret memory of erasers which will never divulge what it is they have erased. The studio is also the kitchen of delights, obviously equivalent to the relativity of value judgments.
HM 2013

În același chip în care contactul uman dăunează sănătății, și jocul extenuant în vederea împăcării culorilor pe paletă e deseori nociv geometriei, ce la rându-i, atunci când nu se reazemă de o intensă bucurie a simțurilor, poate istovi contemplarea.
Cine militează pentru pudoarea colaterală a geometriei, severei înfățișări a acesteia, îi acoperă totdeauna, prudent, doar goliciunea; dozaj pasionant, pentru al cărui intim triumf este mereu insuficientă o singură existență.
HM 2009

In the same way in which human contact damages health, the exhausting play of conciliating colors on a palette is oftentimes damaging for the geometry; in turn, when it is not based on an intense joy of the senses, this can exhaust contemplation.
Whoever militates for the collateral pudor of geometry, its harsh expression always covers only its nudity with prudence; passionate dosage, whose intimate triumph always needs more than one existence.
HM 2009



GHEORGHE IACOB (1925 - 2020) IACOB ŞI PACEA CU ÎNGERUL

JACOB'S PEACE WITH THE ANGEL

Text: Aurelia Mocanu

„Suav, solemn, tenace" aş grafia pe grinda „muzeului" în care lesne se poate transforma marele atelier-tezaur al deceniilor de cercetare picturală care l-a absorbit (din refuz social devenit evadare vrăjită) pe discretul artist Gheorghe Iacob. S-a întâmplat până la ieşirea expoziţională, fără egal, din toamna bucureşteană a lui 2008, prim solo-show la 83 de ani. Au fost atunci trei mari etalări aproape simultane. Însumam atunci o amplă retrospectivă a picturii de abstracţie lirică (care-i va deveni emblemă), dar şi a celei realiste, a anilor '55-65, apoi a desenului şi graficii colorate, a proiectelor parietal-monumentale şi a sculpturii temeinice. „Înalt-târziul" său moment expoziţional, un atelier-revărsat de peste o mie de lucrări, a fost urmat, mai recent, de alte simeze ample: la Academia de Studii Economice (2011), la Muzeul de Artă din Cluj (2015) şi la Târgul Art-Safari (2013-2014).

Ajuns la un principiu aproape neoclasic al extragerii geometriilor sensibile dintr-un motiv în dinamică afectivă, longeviva carieră a lui Gheorghe Iacob (1925-2020) este un exemplu de armonioasă profesionalitate în arta românească din a doua jumătate a secolului XX. Prin anturarea câtorva maeştri din arta antebelică (profesori între 1946-1953, anii de studii ai lui Iacob la Bucureşti) precum pictorii Eustaţiu Stoenescu, Dărăscu, Ressu, Steriadi, Maxy ori lecția lui André Lhote, absorbită în pedagogia lui Ciucurencu, artistul îşi defrişează calea, treptat, tenace şi robace. Traversează realismul social pretins de epocă, narativul recuzitistic şi dirijist. Avea deja proba miilor de desene-crochiu făcute în aventura plecării foarte timpurii din satul dintre Ialomiţa şi Călmăţui, Brăgăreasa. În anii '60-70 artistul a avut recunoaşteri pentru artă monumentală şi cartoane de tapiserie, alături de participări la câteva notabile expoziţii tematice (Colocviul internaţional Brâncuşi-1967, *Arta şi Energie*-1974, *Arta şi Oraşul*-1975, *Studiu*-1978). Gheorghe Iacob, un suflet al câmpiei, congener prozatorului „sudist" Ştefan Bănulescu, alunecând aventuros spre destin cultural ca un „Panait Istrati-iubitor de Andreescu", ajunge un nonagenar oficiant al purităţii picturii ca abstracţie. Numele de tineri artişti ai anilor '50, Virgil Almăşanu, Ion Bitzan, Constantin Piliuţă, Viorel Mărgineanu, Ion Sălişteanu, Constantin Blendea, fac şi ei proba creşterii sub vremi. Niciunul nu a împărtăşit cu Iacob destinul enigmatic al discreţiei, pacienţei, al duratei lungi şi, apoi, al erupţiei de senectute.
Gheorghe Iacob a oferit două selecţii importante, dedicate scenei franceze, în 1966 şi 1968, cu expoziţii de grup mic, ca vârf de lance al sincronismului la Abstracţie, atent tolerabil în Est. Va figura, drept consecinţă, în volumul-panoramare a Artei Abstracte,

"Suave, solemn, and tenacious" is what I would write on the beam of the "museum" that the great studio – a treasure in itself – that fully absorbed discreet artist Gheorghe Iacob (a social refusal turned magic escape) in his decades of painterly research could easily become. It happened before the unparalleled exhibition in the fall of 2018 in Bucharest, his first solo show at 83 years of age. There were three almost simultaneous displays. We were putting together an ample retrospective of lyrical abstract painting (which would become emblematic in Iacob's work), but also realist painting, made between 1955 and 1965, then one of drawing and graphic arts in color, monumental wall painting, and monumental sculpture. His late/grand exhibitional moment, a studio strewn with over a thousand works, was later followed by other large-scale displays: at the Bucharest University of Economic Studies (2011), the Art Museum of Cluj-Napoca (2015), and the Art Safari Fair (2013-2014).

Having achieved an almost neoclassical principle of extracting sensible geometries from a given motive through affective dynamics, the long career of Gheorghe Iacob (1925-2020) is an example of harmonious professionalism in Romanian art of the second half of the 20th century. With the influence of prewar masters (professors between 1946-1953, when Iacob was a student in Bucharest), like painters Eustaţiu Stoenescu, Dărăscu, Ressu, Steriadi, Maxy, or André Lhote's lessons, synthesized in Ciucurencu's teaching, Iacob carves a path for himself slowly, tenaciously, and with determination. He passes through the social realism demanded at the time, the state-supporting state-sponsored narrative. He had already practiced with his thousands of drawings and sketches made after his very early departure from his native village of Brăgăreasa, between Ialomiţa and Călmăţui. In the '60s and '70s, Iacob received recognition for his monumental art and tapestry cartoons, having also participated in notable thematic exhibitions (the international Brâncuşi colloquium in 1967, *Arta şi Energie* in 1974, *Arta şi Oraşul* in 1975, and *Studiu* in 1978). Gheorghe Iacob, a soul of the plains, a congener of "southern" novelist Ştefan Bănulescu, boldly glides towards his cultural destiny, as a "Panait Istrati with a love for Andreescu," becoming a 90-year-old minister of the purity of abstract painting. The young artists of the '50 – Virgil Almăşanu, Ion Bitzan, Constantin Piliuţă, Viorel Mărgineanu, Ion Sălişteanu, Constantin Blendea – also became celebrated with age. But none of them shared Iacob's enigmatic destiny: discretion, patience, and a long stretch of time, followed by a blooming with old age.
Gheorghe Iacob offered two important selections of works to the French scene, in 1966 and 1968, in small

Credit foto: Cristina Anculete

semnat de Michel Seuphor, în 1971, la prestigioasa editură Maeght.
Ordonarea unor concurenţe formale plutitor-fulgurante şi aluzivul geometric pe mari decupaje curbilinii asigură calitatea spaţiului pictural la Iacob. Recunoaştem fineţea topologică a „punctului de vedere rătăcitor”, propus de teoriile lui Paul Klee, devenit idiom al anilor ’70 europeni, alături de „ amœba” compoziţională à la Mirò. Conflictul de forme e atent cumpănit la Iacob. Retardul retinian se deleagă, preponderent, vibraţiei pur cromatice. Ager şi auster totdeodată, pictorul reglează magistral efectul de cald-rece pe scala depărtărilor, pentru a evoca un spaţiu de intrigă al ecranelor-personaje. E o planeitate subtil dejucată spre vibraţie optică.
Foarte vag la Iacob pre-figurăm peisaje ori maternităţi, cavalcade ori, iată, un „Sfinx albastru”, descendent din cercetările grupului „Der Blaue Reiter”, surdinizat în estompă sidefie. Sunt pretexte transformate în metabolism intern al suprafeței picturii: candori luminoase şi linişti tonice. Pictorul evoluează din anii ’70 spre o profundă decantare a aspectelor vizibilului. Ordonat dar şi inventiv, cu suflu colorat întrupat pânzei, tabloul se înseriază în cicluri de imagini cu teme-pretext dominante. Sunt forme purtătoare de energii cu tonuri încărcate de senzaţii, pe reducţie de substanţă. Evanescenţe de jăratec răcit. Dar Iacob nu hotărăşte o linie de laconism ascetic ca apropiatul său de generaţie, Paul Gherasim. Mai curând aderă la o zicere din Petre Ţuţea transmisă de prietenul Ion Nicodim: „Artistul se mişcă la limita dintre vizibil şi invizibil”. Este o notă sigură la Iacob a ceea ce înseamnă modernitate echilibrată, poezie a conglomerărilor abstractizate. Iar nota personală a picturii sale mature credem că stă în energia luminiscentă a ecranelor cromatice. Reveria atmosferică din Caspar David Friedrich sau Turner face ecou şi substrat. Sunt pulberi luminoase de rumoare aurorală, de clorofilă spre azur sau de roşu în cavalcadă spre cobalt. Pictura lui Iacob produce autentice stări de palpit retinian pe forme non-angulare, epurate şi combinatorice. E felul lui de împăcare cu Îngerul.

group shows, spearheading Romanian abstractionism, which was tentatively tolerated in the East. He would therefore be included in Michel Seuphor’s overview of abstract art of 1971, published by the prestigious Maeght publishing house.
The quality of Iacob’s pictorial space is determined by how he orders floating and shimmering concurrences of forms, and by his geometrical allusiveness on grand curvatures. One recognizes the topological finesse of the “wandering point of view” theorized by Paul Klee, which became an idiom of the European ’70s, together with Mirò’s compositional “amoeba.” The conflict of forms is carefully subdued in Iacob’s work. The retinal lag is delegated mostly to the purely chromatic vibration. Both swift and austere, Iacob skillfully regulates the cold/warm effect on the scale of distances, in order to evoke an intriguing space of character-screens. It is a flatness subtly oriented towards optical vibration.
In Iacob’s work we can just barely make out landscapes or materialities, cavalcades or a “Blue Sphynx,” descended from the research of Der Blaue Reiter, in a pearly blur. There are pretexts transformed into the internal metabolism of the painted surface: luminous candor and tonic silence. From the ’70s on, Iacob moved towards a deep decantation of the visible. Both ordered and inventive, with a colored life force embodied in the canvas, his paintings are parts of series that have certain dominant themes. They are forms bearing energies with tones carrying sensation by reducing substance. The evanescence of cold embers. But Iacob does not follow a thread of ascetic terseness like Paul Gherasim, of the same generation. He rather adheres to a saying by Petre Ţuţea, transmitted by his friend Ion Nicodim: “The artist moves at the limit between visible and invisible.”
In Iacob’s work there is, without a doubt, a sense of balanced modernity, a poetry of abstract conglomerates, while the personal touch of his late painting lies, in my opinion, in the luminescent energy of color screens. The atmospheric revery of Caspar David Friedrich or Turner is an echo, an underlayer. There are powders giving off vibrant aureoles, chlorophyll turning blue, or red dashing towards cobalt. Iacob’s painting produces authentic states of visual excitement with non-angular, minimal, and combinatorial shapes. It is his way of making peace with the Angel.

Translated by Rareș Grozea

RUXANDRA GAROFEANU (1944 - 2021) UN MARTOR CHEIE AL UNEI EPOCI COMPLICATE

A KEY WITNESS OF A COMPLICATED AGE

Text: Doina Mândru

În 17 ianuarie 2021 ne-a părăsit, după o carieră palpitantă de jurnalist cultural și de curator, criticul de artă Ruxandra Garofeanu. Absolventă în 1966 a Facultății de arte plastice, secția Istoria și teoria artei, ca șefă de promoție, ea și-a început parcursul profesional la Radio cu emisiunea *Arte frumoase*, a continuat la Televiziunea română, din 1972, cu *Salonul artelor* apoi cu documentare despre *Atelier*, iar când cenzura a devenit excesiv de opresivă, cu seria intitulată *Comori ale artei românești în muzeele țării*. A filmat participări românești la marile expoziții din Europa, Bienala tineretului de la Paris în 1969, Festivalul internațional de la Edinburgh în anii '70, participările românești la Veneția. În ianuarie 1990 filmează în Muzeul Național de Artă dezastrul produs de armată, urmărind, în timp, și restaurarea lucrărilor, apoi inițiază seria de emisiuni despre arta contemporană *Totul la vedere*.
După pensionarea din TVR, Ruxandra Garofeanu își începe cariera de curator, fructificând acum prin Fundația Culturală ArtSociety imensa experiență artistică acumulată. Poate că se exprima astfel vechea ei pasiune pentru pictură, pe care ar fi dorit s-o studieze, sau frustrarea că mare parte din ceea ce comunică jurnalistul pe unde stă sub semnul efemerului, se uită repede. Sunt memorabile expozițiile ei de sinteză care recuperau pagini din arta interbelică, precum cea despre *Grupul celor patru*, sau *Bessarabia Moia* din 2009, prin care readucea în atenție pentru prima dată din 1922, artiștii din stânga Prutului, școliți la Paris sau la München, unii rămași după 1940 în teritoriul anexat, alții refugiați în țară ori exilați în occident. *Țuculescu în colecția familiei*, din 2010, organizată împreună cu Muzeul de artă din Craiova și seria intitulată *Capodopere din pinacoteca municipiului* aducea pe simezele de la ArtSociety din București lucrări condamnate altfel la uitare în depozitele pinacotecii lipsite de spațiu expozițional. Organizate în colaborare cu societatea Artmark, expozițiile salvau prin restaurări valoroase lucrări de artă interbelică și contribuiau direct la educarea unui public tot mai larg dar și la formarea gustului noii generații de colecționari de artă. Este un demers pe care l-a continuat și la Galeria Dialog, inițiată și curatoriată de Ruxandra Garofeanu în spațiul central al Primăriei sectorului 2 din București, în care a organizat între 2005 și 2017, în ritmul ei alert și eficient, 100 de expoziții și evenimente culturale relevante. Între cataloagele minimale ale celor mai multe expuneri se remarcă cele destinate unor adevărate recuperări, precum pictorița Maria Brateș Pillat, sculptorul Ion Vlad, emigrat de decenii la Paris, sau opera din

On January 17, 2021, art critic Ruxandra Garofeanu passed away, after an exciting career as a cultural journalist and curator. She graduated from the Faculty of Plastic Arts, department of art theory and history, top of her class, in 1966; she began her professional career at the Radio, with the program *Arte frumoase*, continued her work at the Romanian Television from 1972, with the program *Salonul artelor*, then documenting for *Atelier*, and when the censorship became excessively oppressive, with the series *Comori ale artei româneşti în muzeele ţării*. She filmed the Romanian participants at great European exhibits, the Youth Biennale Paris, 1969, the Edinburgh International Festival during the 1970s, the Venice Biennale. In January 1990, she filmed the disaster caused by the military at the National Museum of Art, and then she observed the restoration of the works; then, she initiated a series on contemporary art, *Totul la vedere*.
After her retirement from the Romanian Television, Ruxandra Garofeanu began her career as a curator, materializing her immense artistic expertise through the ArtSociety Cultural Foundation. Perhaps this was how her old passion for painting, which she had wanted to study, chose to be expressed, or the frustration of the fact that cultural journalism is ephemeral and easily forgotten. Her synthetic exhibits which recuperated aspects of interbellum art are memorable, such as the one about *Grupul celor patru* or *Bessarabia Moia* from 2009, in which she presented, for the first time since 1922, artists from the left bank of the Prut river, who studied at Paris and Munich, some of whom remained after 1940 in the annexed territory, others who became refugees in Romania or exiles in the West. Ţuculescu în colecţia familiei, from 2010, organized with the Museum of Art from Craiova, and the series *Capodopere din pinacoteca municipiului* brought to ArtSociety, in Bucharest, works that were condemned to be forgotten in the storage units of the art gallery. Organized in cooperation with Artmark, the exhibits saved works of interbellum art through valuable restorations and directly contributed to the education of a growing audience and also to the construction of the taste of a new generation of art collectors. This is an enterprise that was continued by the Dialog gallery, initiated and curated by Ruxandra Garofeanu in the central space of Bucharest's second district City Hall, where, between 2005 and 2017, she organized one hundred relevant exhibits and cultural events in her efficient and urgent manner. Among the minimal catalogues of most of the exhibits, we notice the ones that were dedicated to true recuperations, such as that of painter Maria Brateş Pillat, that of sculptor Ion

Fotografie obținută prin amabilitatea Adela Mara.
Photo courtesy of Adela Mara.

România a pictorului Aurel Cojan, precum și ultimul catalog, *Grafica românească în context internațional*, datorat generozității nedezmințite a unui mare colecționar, Georg Lecca. Tematica galeriei a urmărit câteva obiective clare: restituiri, mari personalități contemporane, recuperări ale artiștilor din diaspora și expoziții de concept, cum au fost seria *Desenelor de sculptor* sau admirabilul remake al prezenței graficii românești la Bienala venețiană din 1972, în care douăzeci de artiști de vârf asumau anonimatul într-o expunere-instalație, nonconformistă și subtil contestatară, plină de sarcasme, care a constituit marele nostru succes la Veneția. Memoria jurnalistului înregistrase evenimentul, perseverența de arheolog a curatorului a descoperit după 45 de ani lucrările, a obținut restaurarea lor și ni le-a restituit grație colaborării cu muzeul care le depozitase.
Nu știu dacă Ruxandra a reușit să își adune textele scrise de-a lungul anilor, avea însă o agendă a documentarelor de artă realizate la TVR, cu datele de identificare ale casetelor, iar acestea constituie, cert, un document extrem de prețios pentru istoria artei românești moderne și contemporane.
Pare că urmărea, când a revenit la TVR, în consiliul de administrație, constituirea unei arhive separate de imagine despre arta anilor 1970-2000, atât de utilă cercetării actuale și viitoare. A fost, însă, o încercare în care birocrația a învins-o. Un gen de cercetare și de arhivare vizuală exhaustivă pe care a aplicat-o cu succes, prin ArtSociety, investigând cu știuta-i tenacitate, alături de Dan Hăulică și de Paul Gherasim, colecțiile private de artă contemporană și cele din depozitele a 30 de muzee românești în căutarea mărturiilor de artă autentică, neînregimentată oficial, pe care avea să le reunească, peste 600, la Biblioteca Națională în expoziția-sinteză a epocii intitulată *Artistul și Puterea, ipostaze ale picturii românești în perioada 1950-1990*.
Era de fapt consemnarea ingeniozității artistice și a diversității soluțiilor plastice practicate în cadrele modernității, o altă fațetă a creativității pe care o investigase sub unghiul experimentului, la sfârșitul anilor `90, o altă echipă curatorială într-o la fel de memorabilă expoziție de la galeria ¾ a Teatrului Național din București.
Dispare, odată cu Ruxandra Garofeanu, o memorie fabuloasă, un prețios expert al pieței românești de artă și un martor cheie al frământatei noastre scene artistice din ultimele șase decenii.

Vlad, who emigrated to Paris, or the Romanian works of painter Aurel Cojan, and also the final catalogue, *Grafica românească în context internațional*, thanks to the relentlessly generous Georg Lecca, a great collector. The themes of the gallery had a few clear goals: restitutions, great contemporary personalities, recuperations of diaspora artists, and concept exhibits, such as the series *Desene de sculptor* or the admirable remake of the Romanian graphic artists` participation at the 1972 Venice Biennale, in which twenty top artists became anonymous for an anti-conformist, subtly countercultural, sarcasm-filled installation-exhibit, which was our greatest success in Venice. The memory of the journalist recorded the event, the perseverance of the archeologist discovered the works after forty-five years, had them restored and gave them back to us thanks to the collaboration with the museum which housed them.
I do not know if Ruxandra managed to gather the texts she had written throughout the years, but she did have a list of the art documentaries she produced at the Romanian Television with the necessary information to identify the tapes; these are certainly an extremely precious document for the history of modern and contemporary Romanian art.
When she returned to the Romanian Television, she seemed to want the formation of a separate archive on art between 1970-2000, so useful to future and current researchers. However, she was defeated by the bureaucracy. She successfully applied a kind of exhaustive visual archive and research through ArtSociety, tenaciously investigating together with Dan Hăulică and Paul Gherasim private contemporary art collections and those in the storage units of thirty Romanian museums, searching for testimonies of authentic art, which was against the official discourse; she gathered more than six hundred of these testimonies at the National Library, in the exhibit that synthesized an age, *Artistul şi Puterea, ipostaze ale picturii româneşti în perioada 1950-1990*. This was actually the recognition of the artistic ingenuity and of the diversity of plastic solutions within the framework of modernity, another face of the creativity which she had investigated from the point of view of the experiment at the end of the 1990s, a different team of curators in an equally memorable exhibit at the ¾ gallery of the Bucharest National Theater.
With Ruxandra Garofeanu, a fabulous memory, a precious expert of the Romanian art market, and a key witness of our troubled artistic milieu of the last six decades is lost.

Translated by Daniel Clinci

MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ SEZONUL EXPOZIȚIONAL IARNĂ 2020 – PRIMĂVARĂ 2021

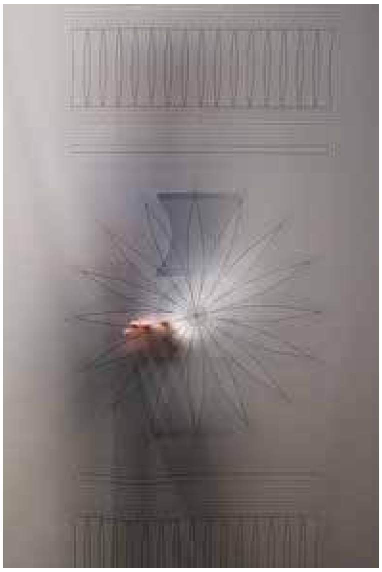
NATIONAL MUSEUM OF CONTEMPORARY ART WINTER 2020 – SPRING 2021 EXHIBITION SEASON

Sponsori / **Sponsors**: Greentek & DARA Lighting, Crama Oprișor, Policolor România, Grup Transilvae, Vitamin Aqua.
Parteneri media / **Media Partners**: Cărturești, Elle România, Energiea, FEEDER.ro, GOKID.ro, Igloo media, Life.ro, National Geographic Romania, Radio România Cultural, Revista ARTA, RFI Romania, Revista Zeppelin, SUB25, Super, Supereroi printre noi, TANANANA, The Institute, Totul despre mame, Ziarul Metropolis, Zile și Nopți București.

MNAC Muzeul Național de Artă Contemporană / **The National Museum of Contemporary Art (MNAC Bucharest)**
Palatul Parlamentului / **The Palace of Parliament**
Str. Izvor 2-4, Aripa/ **Wing E4**, 050563 Bucureşti sector 5/ **Bucharest, Romania**
Accesul prin Calea 13 Septembrie (poarta B3) / **Acces from Calea 13 Septembrie (B3 Gate)**

Orar vizitare Muzeu / **Museum visiting hours:**
Octombrie 2020—Martie 2021 / **October 2020—March 2021:**
Miercuri—Duminică, 10:00—18:00 / **Wednesday—Sunday, 10 am—6 pm**

Program bibliotecă – Centrul „Mihai Oroveanu" / **Library - "Mihai Oroveanu" Centre opening hours:**
Luni—Vineri, 13:30—17:30; și în prima duminică a fiecărei luni / **Monday—Friday, 1:30—5:30 pm; and the first Sunday of every month**



Larisa Crunțeanu, *Blueprint* (detaliu / *detail*), 2019
foto / *photo*: Larisa Crunțeanu.

ACȚIONÂND PE DE ROST
DO IT BY HEART
10.06.2020 – 25.10.2020

Parter / Ground floor
O expoziție de / An exhibition by: Larisa Crunțeanu
Cu intervenții de / With interventions by: Irina Gheorghe, Adriana Gheorghe, Jasmina Al-Qaisi, Olivia Berkowicz & Marianna Feher + Sanja Horvatinčić, Catalina Insignares & Carolina Mendonça
Coordonator MNAC / MNAC Coordinator: Sandra Demetrescu
Organizator / Organiser: Asociația Copia Originală
Parteneri / Partners: MNAC, CNDB, ARAC
Co-finanțat de / Co-financed by: AFCN

Acționând pe de rost [*Do It By Heart*] este o explorare intimă și abstractă a posibilității de abordare a limbajului și altor tipare de gândire și imaginare ale societății, înțelese ca bagaj colectiv de realitate pre-individuală, ca teritorii de întâlniri și confuzii productive. Dacă ceea ce știm pe de rost (*know by heart*) este ancorat în limbaj, instituții și referințe culturale comune, ceea ce facem pe de rost (do by heart) sunt actele de întâlnire și contact cu alte subiectivități nu într-un spațiu fizic comun, ci în comunalitate, în ceea ce împărtășim în mod involuntar, fără să fi avut de ales și chiar fără să realizăm.
În contextul expoziției, comunalitatea se referă atât la limbaj cât și la imagini culturale comune precum referințe literare, moștenirea vizuală determinată de regimuri politice și ideologie, imaginea și utilizarea spațiului public în contemporaneitate, imaginea muncii, imaginea corpurilor dezirabile și a succesului, tipare de organizare a peisajului vizual și aural public și corporate, șamd. Astfel, cele trei instalații de mari dimensiuni realizate de Larisa Crunțeanu și amplasate în spațiul fizic al muzeului devin premise de întâlnire în plan fizic și teoretic, precum și fundalul unei serii de intervenții artistice.

Do It By Heart is an intimate and abstract exploration of the possibility that language and different societal thinking and imagination patterns, understood as a collective heritage of pre-individual reality quota, can be approached as territories of encounters and productive confusions. If what we know by heart is anchored in language and discourse, in institutions and common cultural references, what we do by heart are the acts of encounter and contact with other subjectivities - not in a physical space, but in communality, in what we share involuntarily, without choosing and even without realizing. In the exhibition context, communality refers not just to language and common cultural imagery, but also to literary references, ideological and politically driven visual legacies, the image and the protocols around common space in contemporary society, the image of work, of desirable bodies, of success, patterns of organizing our visual and aural public and corporate environments, and so on. Thus, the three large scale installations by Larisa Crunţeanu that cover the floor space of the museum become premises of encounters on a physical and theoretical plane, as well as background for a series of interventions by fellow artists.

Vedere din expoziția *Bogdan Rața*. Credit foto: Dan Vezentan.
Prin amabilitatea artistului.
Bogdan Rața exhibition view. Photo credit: Dan Vezentan. Courtesy of the artist.

PĂRĂSIREA UMBREI / PRINDEREA LUMINII
ABANDONING THE SHADOW // CATCHING LIGHT
11.12.2020 – 28.03.2021

Parter – Sala de Marmură / Ground floor – Marble Hall
Curator: Călin Dan
Asistent curator / Assistant curator: Simona Vilău
Parteneri / Partners: Universitatea de Vest Timișoara / West University Timișoara, Kunsthalle Bega

Nu putem separa expoziția lui Bogdan Rața de eterna dilemă indusă de Platon prin alegoria peșterii din dialogul „Republica”. Avem aici un sculptor care nu vrea lumină (și deci nici umbre) în expoziția sa, optând

pentru întunericul total. Cineva care anulează umbra ca mijloc de expresie, și implicit ca instrument simbolic, dar exploatează facilitățile tehnice care permit crearea unei lumini fără umbre – prin proiecțiile de înaltă definiție ale unor forme monocrome ce plutesc într-un spațiu abstract. Se poate spune că expoziția lui Bogdan Rața din Sala de Marmură a MNAC e o propunere deopotrivă surprinzător de nouă dar în același timp discretă și „veche" (în sens epistemologic), reconstruind Peștera la care visăm, cu toții, atât de des.

We cannot separate Bogdan Rața's exhibition at MNAC Bucharest from the eternal dilemma induced by Plato with his Cave Allegory from the dialogue "The Republic". Here is a sculptor who does not want to have light (and therefore shadows) in his exhibition, choosing complete darkness. Here is somebody who annihilates the shadow as a mean of expression, and also as a symbolic instrument, while exploiting the technical facilities that allow the creation of shadowless light – through high definition digital projections of monochrome shapes floating in an abstract space. One can say that the exhibition of Bogdan Rața in the darkened Marble Hall of MNAC Bucharest is a surprisingly new, unassuming, and at the same time "old" (in the epistemic sense) proposition of envisioning the Cave we are all so much dreaming about.

Vedere din expoziție. Credit foto: Gabi Pană / MNAC
Installation view. Photo credit: Gabi Pană / MNAC

SCULPTURA CA FAȚĂ DE MASĂ
SCULPTURE AS TABLECLOTH
03.03.2021 – 11.04.2021

Parter / Ground floor
Artiști / Artists: George Apostu, Vasile Barabaș, Aurelian Bolea, Grigore Bradea, Boris Caragea, Panaite Chifu, Gheorghe Coman, Naum Corcescu, Vasile Corneștean, Gavril Covalschi, Aurel Cucu, Attila Dienes, Lehel Domokos, Idel Ianchelevici, Veturia Ilica, Gheorghe Iliescu-Călinești, Petru Alexandru Galai, Vasile Groduz, Ioan Alexandru Grosu, Erwin Fr. Holtier, Mihai Marcu, Mihai Meiu, Gheorghe Mureșan, Iulia Oniță, Silvia Radu, Leonard Răchită, Dinu Rădulescu, Liviu Rusu, Constantin Sevțov, Ovidiu Simionescu, Aurel Olteanu Stâncă, Sava Stoianov, Andrei Szobotka, Paul Vasilescu, Vasile Vasiliu-Falti, Ion Vlasiu, Gheorghe Zărnescu
Design masă / Table design: Atelier Ciprian Manda

Sculpturile din colecția MNAC sunt fascinante atunci când le privim fără prejudecata controlului indus de clasificări. Formele sunt plăcute și surprinzătoare totodată, prin simpla prezență. Referințele la marile modele ale istoriei artei, contextele politice complicate, opțiunile ciudate de tehnică și stil, chiar și prostul gust – toate sunt îmblânzite de principiul bunei vecinătăți. Culcate alături, și nu stivuite unele peste altele, nudurile, compozițiile abstracte, sculpturile animaliere, portretele, eroii, animalele, cavalerii, țăranii, măștile funerare, bronzul, lemnul, sârma, gipsul, toate învelesc masa cunoașterii moi cu o pânză de povestiri pasionante. Cât despre scrierea acestor povestiri – pentru asta e nevoie de un scaun lângă masă. Cu fața de masă dată la o parte. (Călin Dan)

The sculpture collection of MNAC is fascinating if looked at without the prejudice of control induced through classification. The forms are enjoyable and surprising through sheer presence. References to greater models from art history, complicated political contexts, awkward choices of technical and stylistic solutions, bad taste even, are all overwritten by the principle of *the good neighbourhood*. Next to each other, and not on top of each other, nudes, abstract compositions, animals, heroes, knights, peasants, portraits and funeral masks, bronze, wood, wire, gypsum, they are all covering the table of soft knowledge with a cloth of exciting stories. As for the writing of those stories – one needs a chair next to the table. With the tablecloth taken away. (Călin Dan)

2019, eds. Călin Dan, Sandra Demetrescu, Daniela Calciu, Bucharest, MNAC Books, 2019
foto / photo: Serioja Bocsok / MNAC

CATALOG 2019: EXPOZIȚIE DOCUMENTARĂ
2019 CATALOGUE: DOCUMENTARY EXHIBITION
11.12.2020 – 11.04.2021

Parter – Supantă [Centrul de Cercetare] / Ground floor – Split level [Research Center]
Curator: Călina Bârzu
*Catalogul poate fi consultat la magazinul MNAC și la biblioteca muzeului / The catalogue can be browsed at the MNAC store and in the museum library

Expoziția este construită în jurul publicației *2019* (inventarul artei oficiale din Colecția MNAC, proiectat pe fundalul evenimentelor politice și sociale ale intervalului 1965-1989) și prezintă o selecție de lucrări omagiale din colecția muzeului, realizate de către artiști consacrați din perioada comunistă sau de către artiști amatori anonimi. De asemenea sunt incluse și diverse cadouri făcute cu ocazia aniversării zilelor de naștere ale cuplului Ceaușescu, sau oferite cu ocazia vizitelor acestora în țară din partea colectivelor de muncă, a cluburilor sindicale, întreprinderilor, ministerelor și căminelor culturale.

The exhibition is structured around the publication *2019* (the official art inventory from the MNAC Collection, projected on the background of the 1965-1989 political and social events), and presents a selection of the museum's collection of homage art realized during the communist period both by renowned artists and anonymous amateur artists. It also includes birthday gifts for the Ceaușescus or objects they received on their visits in the territory from labour collectives, trade union clubs, plant administrators, ministries and cultural centres.

Văzând istoria – 1947-2007, vedere din expoziție, 2020.
Credit foto: Dani Ghercă / MNAC
Seeing History – 1947-2007, Installation view, 2020.
Photo credit: Dani Ghercă / MNAC

VĂZÂND ISTORIA – 1947-2007. COLECȚIA MNAC / *SEEING HISTORY – 1947-2007. THE MNAC COLLECTION*

deschis începând cu / open since: 15.11.2018
Etaj 1 / 1st floor
Etaj 4, Auditorium / 4th Floor, Auditorium (10.06.2020 – 15.09.2020): Lucrări video din Colecția MNAC / Video Works from the MNAC Collection
Design expoziție / Exhibition design: skaarchitects
Design grafic / Graphic design: Bogdan Ceaușescu
Echipa curatorială / Curatorial team: Cristina Cojocaru, Călin Dan, Sandra Demetrescu, Mălina Ionescu, Adriana Oprea, Magda Predescu, Irina Radu
Echipa colecții - conservare / Collections and preservation team: Gelu Cernat, Alina Constantin, Mariana Constantin, Cristina Dumitrașcu, Florin Memet, Irina Radu, Romane Ratsimihah, Claudia Popa, George Popescu, Iulia Popovici, Iuliana Știrbu
Echipa documentare - memorie digitală / Documentation - digital memory team: Cerasela Barbone, Călina Bârzu, Daniela Daneliuc, Alexandru Oberländer-Târnoveanu, Gabriela Pană, Melania Predescu
Echipa tehnică / Technical team: Ludovic Arsene, Valentin Dudău, Mirel Dumitrașcu, Cristinel Enache, Mirel Gheorghe, Nelu Radu, Paul Sandu, Marian Săvulescu, Adrian Stoian, Ștefan Tudor, Ionel Zegheanu
Mulțumiri speciale / Special thanks: Serioja Bocsok; Bogdan Vasilescu (Grup Transilvae)

Istoria recentă a României (1947, anul abolirii monarhiei – 2007, anul intrării României în UE) intră în dialog cu istoria artei prin intermediul uneia dintre cele mai eclectice colecții muzeale de la noi, revizitată printr-un discurs expozițional care pune pe același plan dimensiunea documentară și pe cea artistică, producția de obiect cultural și contextul în care aceasta a avut loc. Moștenită în mare proporție pe cale instituțională și reflectând mecanismele de achiziții ale vechilor structuri comuniste de propagandă culturală, colecția Muzeului Național de Artă Contemporană este în măsură să ofere o privire nuanțată asupra vieții artistice din România, nu doar după criterii de valoare, ci și din perspectiva complexă a contextului social, economic și al directivelor politice care au influențat-o. *Văzând istoria – 1947-2007* este gândită ca o platformă deschisă de prezentare, analiză și dezbatere, realizată pe principiile curatoriatului colectiv și destinată unei continue transformări prin acumularea de cunoaștere.

Romania's contemporary history (1947, the year when monarchy was abolished in Romania – 2007, when the country became an EU member) and art history enter in dialogue through the systematic display of one of our country's most eclectic museum collections, by giving equal weight to the documentary and artistic dimensions, to the production of culture and to the context determining it.
Inherited mostly from other institutions and reflecting the purchase mechanisms of the former communist cultural propaganda structures, the MNAC collection is able to contribute to a nuanced outlook on Romanian artistic life, from a perspective guided not only by value criteria, but also by an overview of the social, economic and political context that influenced its becoming. *Seeing History – 1947-2007* is designed as an open platform for presentation, analysis and debate, following the principles of collective curating and bound to continuously evolve through the accumulation of knowledge.

După 12 ani […], vedere din expoziție. Credit foto: New Folder Studio / MNAC
12 Years After […], Installation view. Photo credit: New Folder Studio / MNAC

DUPĂ 12 ANI. PRODUCȚIA ARTISTICĂ DIN ROMÂNIA ÎN 180 DE LUCRĂRI (ACHIZIȚIILE DE OPERE DE ARTĂ MNAC — SESIUNEA 2020
12 YEARS AFTER. A SURVEY OF ROMANIAN ART IN 180 WORKS (MNAC ARTWORKS ACQUISITIONS — 2020 SESSION)
11.12.2020 – 02.05.2021

Etaj 2 / 2nd floor &
video – multimedia: Etaj 4 – Auditorium / 4th floor – Auditorium
inserție / insert: Etaj 1 / 1st floor

2META, Dan Acostioaei, Ana Adam, Felix Aftene, Andreea Anghel, Apparatus 22, Cătălin Bădărău, Dragoș Bădiță, Olimpiu Bandalac, Liliana Basarab, Vlad Basarab, Ioana Bătrânu, Matei Bejenaru, Răzvan Boar, Andreea-Lorena Bojenoiu, Rudolf Bone, Bogdan Andrei Bordeianu, Irina Botea Bucan, Ștefan Botez, Răzvan Botiș, Claudia Brăileanu, Michele Bressan, Cătălin Burcea, Ștefan Câlția, Ion Condiescu, Elena Copuzeanu, Ștefan Radu Crețu, Giulia Crețulescu, Larisa Crunțeanu, Cristina David, Raluca Ilaria Demetrescu, Daniel Djamo, Megan Dominescu, Arantxa Etcheverria, Belu Simion Făinaru, Norbert Filep, Biroul de Cercetări Melodramatice (Irina Gheorghe & Alina Popa), Dani Ghercă, Bogdan Gîrbovan, Ana Golici, Nicolae Golici, Daniel Gontz, Teodor Graur, Dragoș Hanciu, Dorina Horătău, Viorica Iacob, Gheorghe Ilea, Nicu Ilfoveanu, Adelina Ivan, Mihaela Kavdanska/ Dilmana Yordanova, Aurora Király, Iosif Király, Kund Kopacz, Stela Lie, Petru Lucaci, Dragoș Lumpan, Maria Manolescu, Ana-Maria Micu, Mihai Mihalcea (Farid Fairuz), Olivia Mihălțianu, Alex Mirutziu, Gili (Virgilius) Mocanu, Patricia Moroșan, Ciprian Mureșan, Andrei Nacu, Sorin Neamțu, Maurice Mircea Novac, Dumitru Oboroc, Marilena Oprescu Singer (Saint Machine), Daniela Pălimariu, Alexandru Păsat, Cosmin Paulescu, Bogdan Pelmuș, Romelo Pervolovici, Delia Popa, Marilena Preda Sânc, Cristian Răduță, Sandu-Eugen Raportoru, Carmen Rasovszky, Gheorghe Rasovszky, Lea Rasovszky, Bogdan Rața, Decebal Scriba, Dumitru Șerban, Ioana Sisea, Larisa Sitar, Alexandru Solomon, Mircea Stănescu, Liviu Stoicoviciu, Alexandra Tatar, Patricia Teodorescu, Doru Tulcan, Ștefan Ungureanu, Dan Vezentan, Aurel Vlad, Bogdan Vlăduță, Dilmana Yordanova, Mihai Zgondoiu, Marian Zidaru, Victoria Zidaru

Au donat lucrări / Artists who have donated works:
Ioana Bătrânu, Bogdan Andrei Bordeianu, Raluca Ilaria Demetrescu, Nicu Ilfoveanu, Iosif Király, Maria Manolescu, Maurice Mircea Novac, Romelo Pervolovici, Doru Tulcan, Mihai Zgondoiu

În 2020, bugetul MNAC a fost suplimentat de Ministerul Culturii cu 2.000.000 de lei pentru achiziția publică de lucrări de artă contemporană. Lansată în contextul stresului economic cauzat de pandemia COVID-19, prima procedură de achiziții publice de artă contemporană din ultimii 12 ani a vizat creația artiștilor vizuali în viață, originari din România, activi pe scena de artă în țară și în străinătate. Rolul acesteia este de a constitui un stimulent pentru producția artistică actuală și de a crește patrimoniul cultural al țării, gestionat prin colecția MNAC.
Prezenta sesiune de achiziții se definește prin dimensiunea de cercetare – centrală activității muzeale, în strânsă corelare cu dimensiunea procesuală a actului de creație artistică. Pornind de la premisa că Muzeul contribuie prin creșterea Colecției la scrierea istoria artei contemporane din România, strategia acestei sesiuni s-a sprijinit pe cei doi poli creați de MNAC în ultimii ani: Expoziția Văzând Istoria și Centrul de Documentare și Cercetare a Culturii Vizuale „Mihai Oroveanu".
Juriul, alcătuit conform principiilor deontologice ICOM, a fost format din 11 membri titulari și doi supleanți, în structura lui regăsindu-se reprezentanți ai Consiliului Științific al MNAC, ai universităților de profil din București și din țară, ai sectorului independent, precum și specialiști desemnați de către Uniunea Artiștilor Plastici.

In 2020, the MNAC Bucharest budget was supplemented by the Ministry of Culture with 2.000.000 lei for the public acquisition of contemporary artworks. Launched in the context of the economic crisis caused by the COVID-19 pandemic, the first procedure for public acquisition of contemporary art in the last 12 years was aimed at living visual artists from Romania, active within the country and abroad. Its role was to provide an incentive for current artistic production and to increase the Romanian cultural heritage managed by the MNAC Collection.
The present acquisitions session was defined by the research dimension—central to the museum's activity, in close correlation with the procedural dimension of the act of artistic creation. Starting from the premise that by enlarging its collection the Museum contributes to writing the history of contemporary art in Romania, this session's strategy was based on the two pillars shaped by MNAC Bucharest in recent years: the permanent exhibition and the Mihai Oroveanu Centre for Documentation and Research of Visual Culture.
The jury, composed according to the ICOM deontological principles, was composed of 11 full members and two alternates, in its structure being representatives of the Scientific Council of MNAC, of the profile universities in Bucharest and in the country, of the independent sector, as well as designated specialists by the Union of Fine Artists.

Vedere din expoziția *Peter Jacobi*. Credit foto: New Folder Studio / MNAC. Prin amabilitatea artistului.
Peter Jacobi, installation view. Photo credit: New Folder Studio / MNAC. Courtesy of the artist.

BILDERFAHRZEUGE [VEHICULE ALE IMAGINII]. O RETROSPECTIVĂ PETER JACOBI
BILDERFAHRZEUGE [IMAGE VEHICLES]. A PETER JACOBI RETROSPECTIVE
11.12.2020 – 28.03.2021

Etaj 3 – 3rd Floor
Curator: Sandra Demetrescu
Asistent curator / *Assistant curator:* Alexandru Oberländer-Târnoveanu
Design expoziție / Exhibition design: Attila KIM Architects
Cu sprijinul / With the support of: Ministerul Științei, Cercetării și Artelor Baden-Württemberg / The Ministry for Science, Research and Art Baden-Württemberg; Forumul Democrat al Germanilor din România / The Democratic Forum of Germans in Romania

Expoziția retrospectivă pe care MNAC o dedică artistului germano-român Peter Jacobi (n. 1935, Ploiești; trăiește și lucrează la Wurmberg, Germania) aduce împreună o serie de teme majore din creația acestuia, trasând un parcurs singular care se întinde pe mai bine de șase decenii de activitate: de la sculptura figurativă a anilor ’60 și suprapunerile acesteia cu arta conceptuală din anii ’70, la definirea practicii fotografice începând cu anii ’80, trecând prin multiplele – și constantele – sale căutări privind monumentele de for public, care își găsesc punctul culminant, în România, odată cu realizarea Monumentului Holocaustului de la București.
Peter Jacobi își plasează parcursul artistic sub semnul unei „simultaneității între abstracție și figurație” – ceea ce la prima vedere ar putea părea un ansamblu eclectic, format din elemente opuse este, în fapt, rezultatul unei construcții extrem de atente și consistente, în cadrul căreia preocupările intelectuale și seriile de lucrări rezultate coabitează într-un raport de continuitate și potențare reciprocă. Abstractul și figurativul, dimensiunea narativă și cea documentară, toate sunt fațetele aceluiași spațiu conceptual, un atelier al gândirii prin imagini, întreaga sa creație fiind marcată de o dinamică internă și de posibilitatea generativă a montajului. Expoziția, o extensie a acestui atelier, prezintă astfel una dintre imaginile-montaj posibile ce pot fi extrase bogatului repertoriu al lui Peter Jacobi, în care mediile de expresie, observațiile formale și temele abordate converg, în mod coerent, către același numitor comun – vitalitatea formei, monumentalitatea și efortul păstrării memoriei.

The retrospective exhibition dedicated by MNAC Bucharest to German-Romanian artist Peter Jacobi (b. 1935, Ploiești, Romania; lives and works in Wurmberg, Germany) brings together a series of major themes in his practice, retracing an exceptional path spanned over six decades: from the figurative sculpture of the ‘60s in its overlaps with ‘70s conceptual art, to the shaping of his practice as photographer, debuting in the ‘80s, along his multiple—and constant—pursuits concerning public space monuments, culminating with the Holocaust Memorial in Bucharest.
Peter Jacobi looks at his own artistic becoming from the perspective of a “simultaneity of abstraction and figuration”—what might give the impression of an eclectic ensemble, built out of opposites is, in fact, the result of a very careful and consistent structuring process; herein, his intellectual preoccupations and resulting series of works partake in each other’s existence through continuity and mutual empowering. Abstraction and the figurative, the narrative and the documentary dimension are all facets of the very same conceptual space, a workshop of thinking through images. His entire oeuvre is thus defined by an internal dynamic and through the generative possibility of montage. The exhibition, an extension of this studio, is a presentation of these possible montage-images deriving from Peter Jacobi’s complex repertoire; one in which the media he employs, the formal observations and themes approached are converging, coherently, towards the same common denominator—the vitality of shape, monumentality and the efforts directed towards preserving memory.

Foto / photo: Ciprian Paleologu, 2020.

PROIECTUL UMAN. ETAPA 11. „ȘI APOI...”
THE HUMAN PROJECT. STAGE 11. “AND THEN...”
11.12.2020 – 28.03.2021

Etajul 4 / 4th Floor
Artist: Ciprian Paleologu
Curator: Simona Vilău

Cu un ritm calculat, *Proiectul UMAN* a căpătat formă începând cu anul 2000, iar apoi a crescut treptat, cu câte o etapă expusă public din doi în doi ani. Artistul a creat „un organism alambicat”, calculat pe toată durata unei vieți biologice medii, cu an de final 2046. Autenticitatea și riscurile pe care și le asumă Paleologu sunt legate îndeobște de felul în care sincronizează plasticitatea și „focul” expresionist cu simetria și „uscăciunea” unei abstracții geometrice, ambele fiind suprapuse peste un discurs conceptual și narativ distopic.
Ciprian Paleologu lucrează într-o desfășurare conceptuală serială, cu abilitățile și viziunea unui inginer al propriei utopii, o lume imaginată lipsită de aer, populată de homunculi abrutizați, chiar brutali, aduși la un stadiu atavic al (lipsei) tehnicii și a deschiderii mentale. Artistul își populează utopia și ne invită să cunoaștem personajele nepreocupate de frumusețe, lipsite de empatie și grație, lubrice, violente, ușor de înlocuit, cu nevoi situate la baza piramidei lui Abraham Maslow.

In a calculated rhythm, *The HUMAN Project* by Ciprian Paleologu started in the year 2000 and developed consequently ever since, each stage of the project being publicly shown every two years. The artist designed “a twisted organism”, created to function during the length of an average lifespan, assumingly ending in 2046. The authenticity and risks that Paleologu takes are especially related to the way he synchronizes the plasticity and the Expressionist "fire" with the symmetry and “dryness” of Geometric Abstraction, both being overlayed on a dystopian conceptual and narrative discourse.
Ciprian Paleologu works in a serial conceptual deployment, with the abilities and vision of an engineer of his own Utopia, an imagined world lacking air to breathe, populated by brooding, even brutal homunculi, brought to a primary state of (the lack of) technique and mindset. The artist puts these creatures in the Utopia and invites anyone to meet them, characters broadly described as unpreoccupied with beauty, lacking empathy and grace, obscene, violent and easily replaceable, with needs that are situated at the basis of Abraham Maslow’s Pyramid.

Ceci n’est pas un vote, vedere din expoziție / installation view.
Credit foto / photo credit: Gabi Pană / MNAC

CECI N’EST PAS UN VOTE
11.12.2020 – 11.04.2021

Etajul 4, Spațiul Expozițional Dialogue / 4th floor, Dialogue Exhibition Space
Artiști / Artists: Diana Matilda Crișan, Loredana Ilie, Andrei Ilincaru, Ruxandra Ivan, Sorina Popescu, Sandra Gabriela Puișor, Andra Semciuc, Răzvan Cristian Uță
Curator: Mihai Zgondoiu

Expoziția *Ceci n’est pas un vote* este rezultatul proiectului „Școala de Vară de la Rășinari, secțiunea Arte Vizuale”, care a avut loc în perioada 23-29 august 2020, în comuna Rășinari, din imediata apropiere a orașului Sibiu. Ediția aceasta a selectat în urma unui apel național opt studenți/masteranzi de la Universitatea Națională de Arte din București și Universitatea de Vest – Facultatea de Arte și Design din Timișoara.
Ceci n’est pas un vote este o expoziție în jurul ideii de vot. Tehnica stencil-ului, cunoscută și sub denumirea de tehnică a șablonului, a fost folosită inițial în zona industrială și militară unde se marcau echipamentele și dispozitivele din dotare. Începând cu anii ’80, mișcarea graffiti a preluat-o și a folosit-o ca pe o formă de artă urbană cu multiplicare rapidă.

Ceci n’est pas un vote is an exhibition of the Visual Arts section from the Rășinari Summer School project, carried out between August 23rd and 29th 2020 in the village of Rășinari, near Sibiu. Following a national call for applications, this edition has selected eight undergraduate and graduate students from the National University of Arts in Bucharest and the Arts and Design Faculty of the West University in Timișoara.
Ceci n’est pas un vote is an exhibition centred around the idea of voting. Stencilling, also known as pochoir, was initially used in industrial and military environments, to mark equipment and devices. Starting in with the ’80s, the graffiti movement adopted it and started to use it as a form of fast-growing urban art.

Urban Steps, vedere din expoziție. Credit foto: Mihai Zgondoiu.
Prin amabilitatea artistului.
Urban Steps, installation view [ERPS]. Photo credit: Mihai Zgondoiu.
Courtesy of the artist.

URBAN STEPS
Powered by MOLOTOW
deschis începând cu / open since: 15.11.2018

Artiști / Artists: Erps, Sage, Irlo, Obie Platon, Kero, Ocu, Lost Optics, Recis, Pandele Pandele, Lucian Hrisav, Reg, Lux, Mser, HomeBoy, Neon, Duno, Lumin, Constantin Rusu/Skema, Mircea Popescu, Lucian Sandu Milea
Curator: Mihai Zgondoiu

Proiectul URBAN STEPS, realizat în parteneriat cu MOLOTOW, adună laolaltă cele mai răsunătoare 20 de voci ale street art-ului românesc, într-o lucrare murală desfășurată pe 500 de metri pătrați, pe care o puteți descoperi, pas cu pas, pe scările interioare ale Muzeului Național de Artă Contemporană. URBAN STEPS marchează 20 de ani de artă urbană în România și este primul proiect complex de Urban & Street Art, curatoriat și găzduit de o instituție muzeală de artă din România.

The URBAN STEPS project, made in partnership with MOLOTOW, brings together the most important 20 names of Romanian street art, in a 500 square meters mural that can be discovered, step by step, along MNAC Bucharest's staircases. URBAN STEPS highlights 20 years of urban art in Romania and is the first complex graffiti project curated and hosted by an art museum in Romania.

VIRTU
ÎN VIRTUTEA VIRTUALITĂȚII DIGITALE
EXPOZIȚIE DE ARTĂ CONTEMPORANĂ
Curator: MILENA POP
DANIEL ALEXANDRU • KALLO ANGELA • BARAKA ARTIST • VIOARA BARA • ANNA DIANA BROSCH • ALEXANDRA BREZEANU • ADELINA-LAURA BULIBAȘA • LOREDANA BUTUZA • DAFINA BUSU • ALICE BUTUȘINĂ • ȘTEFAN MIHAI BĂDULESCU • ANDREI BUDESCU • SILVIU CIORA • CRISTINA COSTOLAȘ • NICOLA CORINA • DATES CÂMPEANU • DIANA BOHNSTEDT GAVRILAS • ERSZEBET DOBOS • DANIEL DĂIAN • HAVADI-NAGY ISTVAN-DAVID • DIANA DRĂGAN-CHIRILĂ • GĂINĂ DOREL • GABY BILA-GUNTER • ATTILA GOMBOS • TUDOR FRÂNCU • FLORINA ȘILVIA IEPURE • SOMOGYI ROBERT-GEO-HUM • REMUS ILISIE • AMANDA MAIER • IRINA DORA DUMITRAȘCU-MĂGUREAN • MIRA MĂRINCAȘ • ANDREEA ANAMARIA MEZEA • ALICE MONDOACA • DAN MIRCEA • MIHALY MURANYI • ANTONIU PĂUNA • OANA POP • IOAN AUGUSTIN POP • TEODORA POP • ADELA LIA RUS • HOREA SĂLĂGEAN • TEOFIL IOAN ȘTIOP • MIHAELA TĂTULESCU • DAN TĂMAȘ • RADU TÎRNOVEAN • TEODORA VLAICU
GALERII DE ARTĂ - REPERAJ. CETATE, CORPUL C. ORADEA
16.01.2021 - 12.02.2021
VERNISAJ: sâmbătă, 16.01. 2021, ora 16.00
Muzeul Orașului Oradea

INFO ART

GALERIILE U.A.P
DIN ROMÂNIA
Ianuarie - Aprilie 2021

ALBA IULIA
Galeria de Artă a Municipiului Alba Iulia
„Geneza"
Artist: Daniel Bordeu
Curatoare: Diana Câmpan
8.01 – 8.02.2021

„Sentimente cromatice"
Artist: Eugen Măcinic
8.02 – 8.03.2021

„Blank 3"
Artiști: Crinela Antonescu, Ana Maria Ariciu, Livia Bar, Luminița Bretoiu, Bianca Bogdan, Daniela Burnete, Angela Grădinariu, Antonela Giurgiu, Ana Jilinschi, Noemi Kusztos, Anadora Lupo, Floare Muntean, Arina Muntean, Dana Ortelecan, Ana Pantea, Angela Petruța, Cristina Pop, Olga Rădulescu, Elisabeta Sinea, Laurenția Stoia, Diana Țuculescu, Mena Zapotoschi, Amy Vasilescu, Daniela Maria Bădilă, Cristina Maria Fău, Celestina Albișor, Mirela Maier Miclăuș, Elena Cîmpian, Vioara Bara, Maria Bologa, Vlaicu Teodora, Alina Ursachi, Stan Mădălina, Cibu Emanuela, Ana Maria Rugescu, Alina Nealcoș, Maria Codorean Picovici, Boz Maria, Ofelia Huțul
Curatoare: Noemi Kusztos
12.03 – 8.04.2021

„Expoziția Departamentului de Pictură al Universității de Arte și Design din Cluj Napoca"
Artiști – Profesori ai Universității de Arte și Design din Cluj Napoca, secția Pictură
Curatoare: Ioana Olăhuț
10.03 – 8.04.2021

ARAD
Galeria Naţională Delta
„Punctul pe linie"
Artist: Nicolae Popa
Curator: D. Serban
1-28.02.2021

„100 de iluustratii la Divina Comedie de Dante Alighieri"
Artistă: Margareta Simo
Curatori: D.Serban, M. Furnea
1 – 30.03.2021

Galeria Alfa
„Bordei Doc. 2015TM-2021AR"
Artistă: Anamaria Serban
Arhitect: Michael Wieczorek
1-28.02.2021

„Neverending Story"
Artistă: Dana Todor
Curator: A. Serban
1 - 30.03.2021

„Sculptura moale"
Artistă: Ema Hritcu
Curator: A. Serban,
31.03 – 14.04.2021

„Felinare in lumina"
Artistă: Arina Gheorghiu
Curator: A. Serban
15 – 30.04.2021

BACĂU
Galeria „Frunzetti"
Str. N. Bălcescu nr. 12, etaj
„Prezențe alternative"
Artist: Gheorghe Coman
19.02 – 15.03.2021

Galeriile Alfa
Str. Mărășești nr. 12
„Artă Comparată – artă plastică și etnografie"
Artiști: Ilie Boca, Diana Brăescu, Mari Bucur, Ion Burlacu, Nicoleta Cărare, Mihai Chiuaru, Lucian Cioată, Cristina Ciobanu, Marius Crăiță Mândră, Anatol Danilișin, Constantin Doroftei, Marin Gherasim, Mihail Grecu, Geanina Ivu Vlad, Ionela Lăzureanu, Ion Lăzureanu, Elena Lupașcu, Dumitru Macovei, Ovidiu Maitec, Ovidiu George Marciuc, Ion Mihalache, Aurel Mocanu Agripa, Teodor Moraru, Christian Paraschiv, Carmen Poenaru, Dionis Pușcuță, Luminița Radu, Mihai Sârbulescu, Liviu Suhar, Silvia Tiperciuc, Constantin Ținteanu, Ovidiu Ungureanu, Dany Madlen Zărnescu și Gheorghe Zărnescu
20.03.2021

BRĂILA
Galeriile de Artă
Piața Traian, nr. 2
„Salonul Național de Plastică Mică Brăila - 2021, ed. a XXII-a"
Expun 442 de artiști
Curator: Gheorghe Mosorescu
27.02 – 14.04.2021

Filiala Vrancea a U.A.P.
Artiști: Gabriela Arghirescu, Elena Bîrhală, Laura Dumitru, Ștefan Dumitru, Rodica Gherghinoiu, Viorica Oana Kalany, Adrian Munteanu, Liviu Nedelcu, Laurențiu Nistor, Istvan Nagy, Laurențiu Păun, Elena Stoiciu, Munica Turcu, Monica Voicu
Curator: Liviu Nedelcu
17.04 - 5.05.2021

BUCUREŞTI
Galeria „Orizont"
B-dul N. Bălcescu nr. 23 A, sector 1
www.galeria–orizont.blogspot.com
„Despre metal și nu numai"
Artiști: Zuzu Caratănase, Dinu Câmpenu, Misha Diaconu, Cătălin Geană, Marian Gheorghe, Cristina Iliescu, Eugen Ilina, Ovidiu Ionescu, Jorge Mafu, Andrei Marina, Cristian Pentelescu, Radu Popovici, Nicolae

Stoian, Zoe Pop, Victor Săraru, Vasile Soponariu, George Tănase
Curator: Jorge Mafu
11.01 – 08.02.2021

„Fragil”
Artiste: Athena Dumitriu, Mădălina Ion-Dima
Curatoare: Marijana Bițulescu
15.02 – 08.03.2021

”Secolul XXI va fi religios sau nu va fi deloc (Andre Marlaux)”
Artistă: Françoise Mariana Roșian Apostol și are ca titlu .
16.03. – 12.04.2021

Galeria „Simeza”
B-dul Magheru nr. 20, sector 1
www.simeza.blogspot.com
„Acasa”
Artiști: Hagiu Andreea & Petre Hagiu
18.12.2020 – 3.01.2021

„COEXISTENTE”
Artiști: Bogdana Contraș, Andreea Dosinescu, Vlad Iulian Fodor, Bianca Maria Ioniță, Eugen Vasile Iovan, Sergiu Moise
17 – 30.01.2021

„ Luna Brâncuși”
Curator: Laurentiu Mogoșanu
4 – 27.02.2021

„‘73”
Curator: Razvan Paul Mihaiescu
1 – 14.03.2021

Galeria „Căminul Artei”
Centrul Artelor Vizuale (CAV)
Str. Biserica Enei, nr. 16, parter– etaj
www.uapr–pictura–bucuresti.blogspot.com

„Eclectic”
Artiști: Cristina Botez, Nicoleta Gribincea, Lucian Liciu, Catalin Podoleanu.
Curator: Mihai Plamadeala
3 – 17.03.2021

“Autoportret cu anemone”
Artist: Vasile Mureșan-Murivale
15.02 – 01.03.2021
FOTO – autoportret – IN FOTO UAP
„The power and the glory”
Artiști: Nicoleta Gribincea, Lucian Liciu
Curator: Mihai Plămădeală
3 – 12.03.2021

Galeria „Galateea”
Calea Victoriei nr.132, sector 1,
www.galateeagallery.com
„Secvențe intime”
Artiști: Andreea Năstase, Andreea Bădrăgan, Nicoleta Blegu, Petronela Roșu, Anamaria Maioru, Miruna Coman, Victor Costache, Marius Stanciu, Anca Vintilă-Dragu
Curatoare: Gherghina Costea
16.02. – 24.03.2021

„Multă culoare și ceva geometrie”
Artiști: Carmen Ioniță, Ana Maria Stroie, Ana Flesner, Elena Pîrvu, Andreiana Stanca, Matei Siminic, Cristina Bolborea
Curatoare: Cristina Bolborea
29.03. – 26.04.2021

BUZĂU
Galeriile de Artă „Ion Andreescu”
B-dul. N Bălcescu, Bl. Crinul Alb, Sala Parter
„Dialog între generații”
Artiști: Valeriu Șușnea, Ana Șușnea
Curator: Valeriu Șușnea
6.03.2021

Muzeul Municipal “Octavian Moșescu” Râmnicul Sărat
“Prezențe alternative”
Artist: Gheorghe Coman
19.03 – 16.04.2021

DEVA
Galeria Națională de Artă „FORMA”
Bd. Decebal, nr.8, Deva
“Glass fish, glass world”
Artistă: Mirela Trăistaru
19.03 – 14.04.2021

„Ecce Mundo”
Artist: John Pîrva
18.01 – 17.02.2021

HUNEDOARA
Galeria de Arte Corvin
Str. George Enescu, nr. 6
„Salonul de iarnă al Hunedoarei”
Artiști: Vali Antonescu, Miruna Armioni, Tibi Balasz, Nicoleta Boia, Adina Buiturean, Dana Csiri, Irma Cozma, Gabriela Brănescu, Tiberiu Fazakaș, Constantin Găiniă, Horia Gherghina, Claudia Jireghie, Gheorghe Julei, Adina Denisa Lăcătuș, Antonina Manda, Sanda Murzea, Cristea Mircioane, Ion Hălălae, Nicoleta Onofrei, Doru Petrescu, Klara Pădurean, Doina Nelega, Alexandru Podea, Dan Vifor Pichiu, Radu Roșian, Florin Scurtu, Beatrice Seranfinceanu, Sergiu Tent, Alina Ursachi

“Conurbația”
Artiști: Titus Blaj, Torino Bocaniciu, Roxana Buta, Dan Cîrjoi, Emanuela Cibu, Decebal Crăciun, Eugen Dornescu, Sanda Erchedi, Dorothea Fleiss, Doina Ionescu Reghiș, Sanda Ionescu, Simona Locsei, Antonia Manda, Mugurel Emanuel Manea, Cristina Mircioane, Ovidiu Munteanu, Sanda Murzea, Alina Nealcoș, Bogdan

Negoiță, Doina Nelega, Marius Olariu, Klara Padurean, John Pirva, Andreea Poenar, Alexandru Podea, Adriana Popa Cănija, Andrei Rosetti, Radu Roșian, Ana Maria Rugescu, Adrian Samson, Flavian Săvescu, Mădălina Stan, Eva Suto, Kalman Szthrszky, Ioan Șeu, Horia Tranc, Gabriel Uță
30.01-15.03.2021

Castelul Corvinilor
Curtea Corvineștilor nr. 1-3, Hunedoara
"Foto – Conurbația"
Alexandru Rădulescu, Alice Butușină-Malice Art, Adi Chira, Andrei Budescu, Camelia Moritz, Corina Nicola, Cristiana Elena Capotă, Dan Tămaș, Diana Drăgan Chirilă, Dorel Stefan Găină – G+G, Horațiu Cristea, Eugen Moritz, Eugen Savinescu, Feleki Karoly, Havadi-Nagy David Istvan, Irina-Dora Măgurean-Dumitrașcu, Kallo Angela, Laura Ghinea, Loredana Butuza, Mira Marincaș, Oana Pop, Oana-Veronica Pop, Somogyi Robert, Ștefan Bădulescu, Grigore Roibu, Adrian Stoica, Alexandru Popa, Andrei Rosetti, Francisc Nemeth, Marius Isfan, Edvina Kasler, Nicolae Oprea, Vasile Sârb, Horea Preja, Ioan Todor, Iulian Solda, Daniel I. Iancu, Adrian Sopincean, Cătălin Mătăsaru, Gabriel Hordea, Simion Octavian, Ovidiu Rațiu, Gabriel Pădurean, Cristian Resiga, Cristian Rus, Alexandru Cozma, Călin Corpaciu, Traian Urieș, Mihai Panaitescu, Radu Muntean, Marius Țăruși, Dan Bera, Mădalina Maier, Daniel Bocșe, Constantin Pilu Găina, Cosmin Găină, Sorin Vasile, Gelu Podea, Ioan Hălălaie, Sergiu Tent, Flavian Săvescu, Bogdan Negoiță, Ovidiu Muntean, Marius Olariu, Andreea Poenar, Kalman Szthrszky, Horia Tranc, Florin Marius Cazan, Romica Birsan, Dan Peptan
27.03.2021

FOCȘANI
Galeriile de artă Focşani
„10 =1"
Artiști: Mihai Chioaru, Ștefan Dumitru, Rodica Gherghinoiu, Elena Karacentseva, Marcel Lupșe, Liviu Nedelcu, Andrei Negură, Mihai Perca, Vasile Rață, Vasile Tolan, Gheorghe Zărnescu
Curator: Liviu Nedelcu

Pinacoteca centrului Cultural Vrancea, Focșani
„Atelier"
Artiști: Gabriela Arghirescu, Elena Bîrhală, Laura Dumitru, Ștefan Dumitru, Laura Dascălu, Rodica Gherghinoiu, Viorica Oana Kalany, Adrian Munteanu, Liviu Nedelcu, Laurențiu Nistor, Istvan Nagy, Laurențiu Păun, Elena Stoiciu, Monica Turcu, Monica Voicu
Curator: Liviu Nedelcu
02 – 03.2021

„Salonul de primăvară"
Artiști: Gabriela Arghirescu, Elena Bîrhală, Laura Dumitru, Ștefan Dumitru, Laura Dascălu, Rodica Gherghinoiu, Viorica Oana Kalany, Adrian Munteanu, Liviu Nedelcu, Laurențiu Nistor, Istvan Nagy, Laurențiu Păun, Elena Stoiciu, Monica Turcu, Monica Voicu
Curator : Liviu Nedelcu
03 – 04.2021

GALAȚI
Galeria de Artă „Nicolae Mantu"
Str. Domnească, nr. 22, Bl. F parter
„Salonul de iarnă al artiștilor plastici gălățeni"
Curatoare: Mariana Tomozei Cocoș
21.12 – 16.01.2021

„Impresii din NEW YORK"
Artist: Florian Doru Crihană
Curatoare: Mariana Tomozei Cocoș
18.01 – 5.02.2021

„ATELIER"
Artiști: 29 de studenți de la „Facultatea de Arte din Galați"
Curatori: Gabriela Georgescu, Tudor Ioan, Liviu Nedelcu, Liliana Jorică Negoescu și Tudor Șerban
8.02 – 26.02.2021

„Salonul de primăvară al artiștilor plastici gălățeni"
Expoziție de grup: 54 de participanți
Curatoare: Mariana Tomozei Cocoș
01 – 18.03.2021

"Formal art concept – Apocalipsa culorilor în destin"
Artiști: Marius Vasile Lupu și Antonio Romeo Toma Pălie
Curator: Gheorghe Andreescu
Perioada: 23.03. – 09.04.2021

„Forever spring"
Artistă: Ioana Musinchevici
Curatori: Gheorghe Andreescu, Sava David și Tudor Șerban
12 – 30.04.2021

IAȘI
Galeria de Artă „Th. Pallady"
Str. Lăpușneanu nr. 7 -9, Iași
„Eminescu 39"
Artistă: Florența Ionescu
Prezintă: Criticul de artă prof. dr. Petru Bejan
10 – 20.01.2021

„Egoism"
Artiști: Bragovski & Burok Black

Curatoare: Mălina Moncea
21 – 30.01.2021

„Culoare”
Artistă: Carmen Gabriela Gîtlan
Curatorare: Prof. Carmen Sîrbu
01 – 10.02.2021

„Resignarum”
Artistă: Monica Ivan
Curatoare: Mălina Moncea
11 – 20.02.2021

„Timpul și spațiul în simfonia culorilor”
Artist: Mihai Coțovanu
Critic de artă: Petru Bejan
22.02 –10.03.2021

Galeria de artă „N. Tonitza”
Str. Lăpușneanu nr. 7 -9, Iași
„Dubla introspecție”
Artiști: Mina Carp Fechete și Constantin Galceava
Prezintă: Prof. Univ. Dr. Constantin Tofan
Curatoare: Prof. Carmen Sîrbu
10 – 20.01.2021

„Un cerc roșu”
Artist: Iulian Copăcel
20 – 30.01.2021

„Simon`s People”
Artist: Răzvan Simon
01 – 10.02.2021

„Design de produs și inovare tehnologică”
Alexandra Ghioc & Electra
Prezintă: Dir. Gen. ELECTRA ing. Marian Berdan, Prof. Univ. Dr. Magda Sficlea, Lect. Univ. Dr. Oana Nae
15 – 26.02.2021

„Homage– A Tribute to Photographers of Old”
Artist: Tim Hall
20 – 30.03.2021

Galeria de Artă „VICTORIA”
Piața Unirii, Nr.12, Iași
„NEXUS!”
Artistă: Ana-Sabina Drinceanu
20 – 31.01.2021

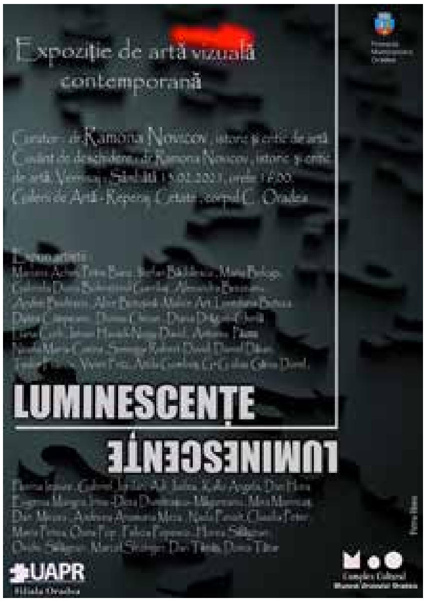
„Femeie, ochii tăi mă dor!”
Artist: Ozolin Dușa
Prezintă: Nicu Gavriluță, Adi Bezna
01 – 10.03.2021

„50”
Artist: Florin Ungureanu
01 –10.03.2021

„Never Again”
Artist: Florin Petrachi
Curator: Horațiu Lipot
20 – 30.03.2021

ORADEA
Galeria Arte Vizuale Reperaj
Calea Republicii, nr. 15, Galeriile Reperaj, Cetate
„În Virtu - în virtutea virtualitatii digitale’’
Artistii: Daniel Alexandru, Kallo Angela, Baraka Artist, Vioara Bara, Anna Diana Brosch, Alexandra Brezeanu, Adelina-Laura Bulibașa, Loredana Butuza, Dafina Bușu, Alice Butușină, Ștefan Mihai Bădulescu, Andrei Budescu, Silviu Ciora, Cristina Costolaș, Nicola Corina, Dates Câmpeanu , Diana Bohnstedt Gavrilaș, Erszebet Dobos, Daniel Dăian, Havadi-Nagy Istvan-David, Diana Drăgan-Chirilă, Găină Dorel, Gaby Bila-Gunter, Attila Gombos, Tudor Frâncu, Florina Silvia Iepure, Somogyi Robert-Geo-Hum, Remus Ilisie, Amanda Maier, Irina Dora Dumitrașcu-Măgurean, Mira Mărincaș, Andreea Anamaria Meza, Alice Mondoaca, Dan Mircea, Mihaly Muranyi, Antoniu Păuna, Oana Pop, Ioan Augustin Pop, Teodora Pop, Adela Lia Rusu, Horea Sălăgean, Teofil Ioan Știop, Mihaela Tătulescu , Dan Tămaș, Radu Tîrnovean, Teodora Vlaicu.
Curatoare: Milena Pop
15.01.2021

„Luminiscențe’’
Artiști: Mariana Achim, Petru Bara, Maria Bologa, Alexandra Brezeanu, Dates Câmpeanu, Dorina Chican, Liana Corb, Daniel Dăian, Tudor Frâncu, Vivien Fritz, Gabriela Diana Bohnstedt Gavrilaș, Attila Gombos, Florina Iepure, Adi Judea, Gabriel Jordan, Eugenia Mangra, Andreea Anamaria Meza, Dan Mircea, Nada Panait, Claudia Peter, Antoniu Păuna, Antoniu Păuna, Maria Pirtea, Felicia Popescu, Lia Rusu Brândaș, Horea Sălăgean, Ovidiu Sălăgean, Doina Tătar, Marcel Slezinger, Somogyi Robert-David, Andrei Budescu, Dan Tămaș, G+G, alias Găină Dorel, Alice Butușină-Malice Art, Loredana Butuza, Loredana Butuza, Ștefan Bădulescu, Irina-Dora Dumitrașcu-Măgurean, Mira Marincaș, Oana Pop, Kallo Angela, Nicola Maria-Corina, Diana Drăgan-Chirilă, István Havadi-Nagy-David
Curatoare: Ramona Novicov
13.02.2021



„Jocurile formelor’’
Curator: Radu Tîrnovean
12.03.2021

„VOLUMETRIC”
Artiști: Adrian Judea, Anamaria Șerban, Angela Szabo, Aurel Roșu, Aurel Vlad, Aurelia Sanda Ceuca, Bogdan Nueleanu, Dates Câmpeanu, Deak Arpad, Decebal Gabriel Țăroi, Dobos Erzsebet, Doina Tătar, Dumitru Radu, Dumitru Șerban, Egyed Judit, Horia Sabău, Horia Sălăgean, Ilie Duță, Ioan Aron Țăroi, Ioan Mihele, Iulian Anghel, Keizo Mori, Laurențiu Mogoșanu, Lucian Irimescu, Marcel Slezinger, Marius Vesa, Marko Vuksa, Maxim Dumitraș, Mihaela Tătulescu, Mihai Chițu, Mihai Țopescu, Mircea Roman, Nicolae Moldovan, Onisim Colta, Ovidiu Pascu, Radu Brânda, Radu Șușman, Radu Tîrnovean, Ramona Șlug, Rodica Indig, Rudolf Bone, Suzana Fântânariu, Ștefan Lipot, Ștefan Neacșu, Thomas Beket

Curator: Radu Tîrnovean
12.03.2021

„Construct - Salon 2021''
Curatoare: Ramona Novicov
03.04. 2021

PIATRA NEAMŢ
Galeria de Artă „Lascăr Vorel"
Piața Ștefan cel Mare, nr.15,
"Salonul de Iarnă"
Curator: Ștefan Potop
1-14.01.2021

"Animal Planet Arts"
Artist: Laurențiu Dimișcă
15-31.01.2021

"ALBASTRU#valul doi"
Artist: Constantin Tudor
1-14.02.2021

"Anotimpuri" - Expoziție de pictură
Artist: Titus Mircea Romanescu
15-28 .02.2021

Expoziție de pictură
Artist: Ștefan Roșu
1-14.03.2021

"PRIMĂVARA ARTELOR"
Curator: Ștefan Potop
15-31.03.2021

Expoziție de pictură
Artist: Mihai Nechita-Burculeț
1-14.04.2021

Expoziție de pictură
Gheorghe Cuciureanu
15-30.04.2021

PLOIEȘTI
Galeria de Artă
Str. Piața Victoriei nr. 4, Ploiești
" Art Show"
Artistă: Daniela Moraru
Curator: Valter Paraschivescu
07.01-03.02.2021

"FLORI"
Curator: Consiliul Director
04.02-03.03.2021

Dorel Cristian Deliu
Curator: Marcel Bejgu
04.03-17.03.2021
"Nichita Stănescu"
Curator: Consiliul Director
18.03-31.03 .2020

RÂMNICU VÂLCEA
Galeria de Artă „Artex"
Str. Calea lui Traian nr.114, Bloc L,
Centru, parter
http://www.uapvalcea.ro/
„Albastru Dominant"
Artiști: Aurelia Sanda, Cristina Bacicu Botez, Andreea Petrișor Hereșanu, Irina Ionelia Ionescu, Alexandra Ungureanu, Constantin Stan Neacșu, Daniela Deaconu, Ramona Șlug, Mihai Chițu, Olga Popescu, Ștefania Prujoiu, Petti Velici, Marcel Duțu, Gheorghe Dican, Theodora Scurtu, Cristian Sima, Cristina Metea Quai, Corina Croitoru, Silviu Preda, Cecilia Popescu Plăvițu, Cătălin Podoleanu, Traian Ștefan Boicescu
Curator: Gheorghe Dican
15.01 – 11.02.2021

„Semne de Primăvară"
Artiști: Gheorghe Dican, Sorin Dumitrescu Mihăiești, Ion Pantilie, Daniel Preduț, Mara Deaconu, Alexandra Elena Ungureanu, Corneliu Drăgan Târgoviște, Olga Popescu, Ion Cornea, Andreea Petrișor Hereșanu, Georgiana Poenaru, Viorica Drăghici Ciorâță, Silviu Preda, Ramona Șlug, Ștefania Prujoiu, Marcel Duțu, Cristina Bacicu Botez, Mihai Chițu, Cristian Sima, Cecilia Popescu Plăvițu, Petti Velici, Theodora Scurtu, Cristina Metea Quai, Cristina Cercelaru, Constantin Neacșu, Daniel Stancu, Flori Pănescu, Marlena Târcavu, Mădălin Ștefan, Petru Vasîi, Sergiu Plop, Angela Tomaselli, Amalia Tirica, Marinella Dumitrescu, Mioara Trandafira, Aurelia Sanda
Curator: Gheorghe Dican
12.02 – 11.03.2021

„Vibrații Cromatice"
Artist: Eugen Măcinic
Curator: Gheorghe Dican
9.04 – 6.05.2021

Galeria Cozia Pasaj 1 şi 2
„#TAG 4"
Artiști: Aurelia Sanda, Georgiana Poenaru, Ruxandra Socaciu, Cristina Bacicu Botez, Marcel Duțu, Olga Popescu, Ramona Șlug, Mihai Chițu, Silviu Preda, Andreea Petrișor Hereșanu, Cătălin Podoleanu, Gheorghe Dican, Alexandra Ungureanu, Daniel Stancu, Cristian Sima
Curatori: Ramona Șlug și Mihai Chițu
15.01 – 11.02.2021

„SUPER" - Expoziţie a elevilor Colegiului Național de Informatică Matei Basarab, în cadrul Festivalului pentru adolescenți „SUPER"
Participanți: Ioana Carmen Marinescu, Elena Giulia Stancu, Ianis Ilinescu, Ionela-Alexandra Șerban, Silviu-Cristian Jitescu, Maria-Romina Onică, Elena-Dariana Popa, Cosmina-Andreea Ilie, Elena Alexia Suru, Anastasia Ciobanu, Daria-Maria Niță, Bianca Oancea, Maria Albu, Alexia Dogaru, Maria Linte, Alexandra Costea, Alexandra Armaczki, Diana Vulpoi, Teodora Modan, Ana Maria Catrina, Claudiu Todea, Bianca Barbu, Ana-Maria Fronie, Raluca-Maria Jibu, Delia-Georgia Buiculescu, Gabriela Melcescu, Elena Tîrziu, Ștefan Enescu, Bianca Surd, Victoria Mirea, Ianis Peptine, Dominique Ogreanu, Anca Fuiorea
Coordonatori: Claudiu Schiteanu și Augustin Cantea
1 - 11.03.2021

„DESEN"
Artiști : Andreea Hereșanu, Daniel Stancu, Georgiana Poenaru, Petru Vasîi, Gheorghe Dican, Silviu Preda, Ștefan Mădălin, Alexandra Ungureanu, Amalia Tirica, Deaconu Daniela, Olga Popescu, Constantin Neacșu, Irina Ionescu, Sorin Ioan Părăușeanu, Ion Filigean, Mihail Ionescu, Ramona Șlug, Cătălin Podoleanu, Marcel Duțu, Cristian Sima, Ion Cornea, Petti Velici, Theodora Scurtu, Aurelia Sanda,

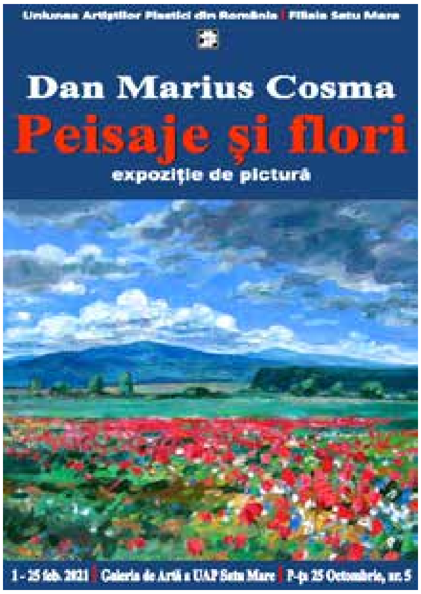
Elisabeta Sinea, Cristina Bacicu Botez, Corina Croitoru, Mihai Chițu, Gabriel Giodea, Traian Ștefan Boicescu
Curatorare: Aurelia Sanda
12.03 – 8.04.2021

„Structuri”
Expoziţie de grup
Curatorare: Georgiana Poenaru Rădău
9.04 – 6.05.2021

SATU MARE
Galeria de artă a UAP Satu Mare
Piața 25 Octombrie nr. 5, Satu Mare,

Expoziţie de desene
Artist: Eugen Munteanu
Curator: Eugen Munteanu
01.12.2020 – 29.01.2021

“Peisaje și flori”
Artist: Dan Cosma
Curator: Dan Cosma
01 – 25.02.2021



Expoziția comemorativă „Gest” Liviu Paul
Curatori: Cristina Gloria Oprișa, Nyiri Zoltan
27.02 – 26.03.2021

Anuala tinerilor artiști din UAPR, Satu Mare „In side/ outside ART”
Tineri artiști membrii ai UAP filiala Satu Mare și invitați
Curatori: Varga Diana, Lepedus Ildiko
04.2021

SIBIU
Galeria de artă a UAP
Piaţa mare, nr 12
„Vital”
Artiste: Adela Popp, Adriana Popa, Alexandra Stoica, Alexandra Zidariu, Ana-Maria Rugescu, Anca Giura, Andrea Bernath, Antonela Giurgiu, Celestina Albișor, Crina Oprean, Cristina Fău, Cristina Simu, Daniela Frumușeanu, Daniela Maria Badila, Doina Reghiș Ionescu, Elena Oros, Ileana Selbing, Ioana Popa, Lavinia Crețu, Maria Manea, Maria Matei, Maria Modi, Mariana Montegaza, Mirela Miclăuș, Monica Suciu, Alina Nealcoș, Noemi Kusztos, Olimpia Sipeanu, Roxana Săvescu
Curator: Iulia Mesea
01.03.2021

SUCEAVA
Galeria Pod, Muzeul de istorie Suceava
“Libertatea canarului”
Artist: Cristian Diaconescu
19.02 – 4.04.2021

TÂRGU JIU
Galeriile Municipale de Artă
Str. Traian nr.27, parter

” Obiect,culoare, desen, instalație”
Artiști: Cristina Cioplea, Valer Neag, Constantin Dobrițescu, Armand Landh, Vasile Fuiorea, Lucica Popescu, Daniel Semenescu, Iliana Gheorghiu, Mihăi Țopescu, Romana Țopescu, Florin Gheorghiu, Gheorghe Plăveți, Ștefan Strâmtu, Adrian Dan Bândea, Andreea Medar, Laurențiu Stoicu, Mariana Frățița, Cătălin Negrea, Georgiana Brandt, Daniel Șerban
Curator: Vasile Fuiorea
19.02-15.03.2021

Expoziție personală de pictură organizată de Centrul de Cercetare Documentare și Promovare „Constantin Brâncuși”
Artist: Daniel Mihai Nistor
Curator: Vasile Fuiorea
Critic și istoric de artă: Pavel ȘUSARĂ
16.03 – 07.03.2021

„Cherchez la femme”
Artiste: Georgiana Brandt, Romana Țopescu, Iliana Gheorghiu, Cristina Cioplea, Mariana Frătița, Lucica Popescu
Curator și Critic de artă: Alexandru Damian
08 – 28.04.2021

TIMIŞOARA
Galeria de Artă „Helios”
P-ța Victoriei nr. 6 parter
“ PAIDEIA”
Artisti : Dacian Andoni, Daniela Constantin, Cristian Sida, Liliana Popa, Calin Beloescu, Viorel Cosor, Doina Mihailescu, Hedy M-Kiss, Smaranda Moldovan, Andrei Parausanu, Cristina Daju, Silvia Trion, , Filip Petcu, Maria Luisa Palade, Maria Orosan Telea, Rudolf Kocsis, Bogdan Rata , Serban Dumitru, Serban Anca, Barzu Eugen.
Curatori: Daniela Constantin
04.01 - 23.01.2021

“TRIALOG SIMULTAN”
Artiste: Reghina Tirnoveanu, Angelica Chici, Edit Cociuba
Curatoare: Andreea Foanene
23.01 - 13.02.2021

“Salonul profesorilor Liceului de Arte Plastice Timisoara”
Artiști: Veronica Adorian, Amalia Blezniuc, Ciprian Chirileanu, Delia Corban, Nicolae Covaci-Preda, Eugenia Dragoi-Banciu, Camelia Hirjea, Dana Miclaus-Mercea, Alexandru Paul, Nicoleta Spatar, Darius Seroni, Florin Avram, Dinu Bodnariuc, Mihaela Furdea, Claudia Giuca, Ioana Junc, Dragos Lazarescu, Dorin Pantalir, Horatiu Cristian Pavelescu, Monica Sabau, Ariana Tuturas.
Curatoare: Dana Miclaus-Mercea
13.02 – 06.03.2021
FOTO - Afis Salonul Profesorilor Liceului de Arte Plastice Timisoara,Galeria de Arta’Helios’, UAPT, 13.02-06.03.2021 – IN FOTO UAP

“ Expozitie de Arte Vizuale - 15 Ani de Doctorat 2005-2020”
Artisti: M. Gingiu, A.Doroghi, D.Ilie, V.Fuiorea, M.D.Marian- Avram, L. Preda, G. Paunescu, P. Popescu, E. Szucs, Ghe. Petre, C. Daju, A. Teodorescu-Apostu,

M. Bacriu, G. Petre, M. Trutulescu, D. Bacila, I. Mihailo, S.Zegrean, L.Mateias, D. Radu, I. Popazu Muscan, Z. Balasz, S. Suciu Chira, E. Perjovschi, R.Sita, I.Szucs Ceapsa, D.Dragan, E.popescu, I.Tataru, L.Ianovici, L.Spravil
Curator: Ioan Iovan
06.03 - 27.03.2021

Simpozionul "Gărâna" 2020
Artisti: Dacian Andoni, Călin Beloescu, Dana Constantin, Adriana Lucaciu, Aura Bălănescu, Madár Réka, Laurian Popa, Cosmin Moldovan, Edith Torony, Incze Mózes, Varga Melinda, Szmrecsányi Bolda, Miki Velciov, Tamás Attila, Petrică Ștefan.
Organizator: Delia si Andrei Herczeg
27.03 - 17.04.2021

„Expozitie personala"
Artist: Viorel Toma
17.04 - 08.05.2021

DROBETA TURNU SEVERIN
Sala Gheorghe Anghel
"Salonul de primăvară"
1.03.2021

TULCEA
Galeriile de Artă ale U.A.P. Tulcea
Str. Isaccei, Bl. M1
"Iarna la Tulcea 2021"
Curator: Adrian PAL.
12.02 -10.03.2021

"Salonul de Primăvară 2021"
Curatori: Doru Luchian, Claudia Grigore-Pahom
12.03 – 22.05.2021

SPAŢII DE ARTĂ CONTEMPORANĂ DIN ROMÂNIA
Ianuarie - Aprilie 2021

BUCUREȘTI
Anca Poterașu Gallery
Str. Popa Soare 26, sector 2023983, București
ww.ancapoterasu.com
„The Show That Never Was"
Artiști: Matei Bejenaru, Oana Coșug, Larisa Crunțeanu, Sebastian Hosu, Adelina Ivan, Aurora Király, Iosif Király, Zoltán Béla
06.03. - 08.06.2021

AnnArt Gallery
Str. Andrei Muresanu 1, București
ww.annartgallery.ro
"Negru tripat"
Artist: Claudiu Lazăr
Curator: Adrian Buga
3.02 – 12.03.2021

"Anonymous"
Artistă: Florica Prevenda
Curator: Magda Predescu
17.03 – 1.05.2021

Atelier 35
Strada Șelari 13-15
„Inizio: L'acqua che trema"
Daniel Roșca
25.02. - 24.04.2021

„Collecting darkness, scattering light"
Răzvan Năstase
25.03. - 04.05.2021

Centrul Artelor Vizuale Multimedia
Str. Biserica Enei 16
„Aer Proaspăt"
Artiști: Laurian Bardos, Antonia Corduneanu, Erik Felfalusi, Lucian Hrisav, Vlad Moț, Nicoleta Mureș Lost Optics, Nicolae Romanițan Radu Pandele
21.01. - 24.04.2021

„Cabin Fever"
Luca Florian
25.02. - 30.03.2021

„Errors"
Moldo van Cosmin
aprilie 2021

Galeria creArt
Piața Alexandru Lahovari nr. 7, București
„Mon Cabaret Noir"
Fotografiat de: Mihaela Tulea, Florin Bondrilă, Dragoș Toader
Cu: Răzvan Mazilu, Ilona Brezoianu, Anca Florescu, Alina Petrică, Ana Bianca Popescu
Costume: Răzvan Mazilu
Decor: Romana Țopescu și Dragoș Trăistaru
15.02 – 14.03.2021

GAEP. Eastwards Prospectus Gallery
Str. Plantelor nr. 50, sector 2
www.gaepgallery.com
„Alpher-Bethe-Gamow"
Mihai Plătică
06.03. - 08.05.2021

IVAN Gallery
Str. Dimitrie Grecescu 13,
www.ivangallery.com
„Real Body"
Geta Brătescu, Florina Coulin, Ion Grigorescu, Paul Neagu, Lia Perjovschi
27.03–08.05.2021

Laborna
str. Icoanei nr. 17
https://laborna.ro/
„ Capcană"
Artisti: Diana Matilda Crișan, Amalia Dulhan, Megan Dominescu, Alexandru Dascălu, Mihai Florea, Cristina

Garabețanu, Alina Marinescu, Ovidiu Morar, Ciprian Paleologu, Valeriu Șchiau, Naiana Vatavu, Bogdan Vlăduță
31.03 - 17.04.2021

Galeria MOBIUS
Str. Mendeleev nr. 2, București
www.mobius-gallery.com
Eclipse
Artist: Andrei Gamarț
29.01.20.03.2021

Galeria Nicodim
Strada Băiculeşti, nr. 29
„Le Marteau sans maître”
Stefania Batoeva
18.03 – 1.05.2021

Galeria ROMANĂ
Bd. Lascăr Catargiu, nr 1 (Piața Romană). www.galeriaromana.ro
„Expoziţie de Crăciun”
Artiști: Pictură clasică şi contemporană
Curator: Galeria Română
12.2020 – 01.2021

„Imaginarium”
Artiști: Bogdan Turcea
Curator: Galeria Română
04 – 28.02.2021

„Prolog – peste ani”
Artiști: Constantin Flondor, Christian Paraschiv, Horea Paştina, Matei Lăzărescu, Ion Grigorescu, Valentin Scărlătescu, Mihai Sarbulescu, Dan Mohanu, Paul Gherasim
Curator: Galeria Română
09.03 – 03.04.2021

Galeria SECTOR 1
Str. Băiculești nr. 29, sector 1
www.sector1gallery.com
„FRAME”
Arantxa Etcheverria, Carlos Caballero
22.10.2020 - 13.02.2021

„Sensul Sculpturii”
Curatoare: Liviana Dan
04.03.2021 - 20.04.2021

SAC
Str General Berthelot 5
CLAR.OBSCUR
Gili Mocanu
aprilie 2021

Sandwich
Str. Băiculești 29
http://sandwichgallery.ro
„No Man’s Land„
Artist: Mihai Rusen
04.03 - 10.04.2021

SUPRAINFINIT Gallery
Strada Mantuleasa, nr. 22
www.suprainfinit.com
„Daily charts”
Artist: Indrikis Gelzis
Curator: Cristina Vasilescu
24.03 - 01.05 2021

ETAJ artist-run space
Str. George Enescu, nr. 43

„Prada pădurii”
Iulian Cristea
Vernisaj 20.01.2021

„Tranzitiv”
Nevăzuții // ARTZ Gallery
Vernisaj 10.02.2021

The fallen city
Beniamin Popescu
Vernisaj 19.02.2021

„FOIETAJ”
Artiști: Mihai Balko, Sasha Bandi, Anastasia Calinovici, Iulian Cristea, Megan Dominescu, Dumitru Gurji, Sebastian Iacob, Irlo, Horațiu Lipot, Modreanu Mircea, Vlad Moț, Pandele Radu, Ioana Stanca, Sibi Bogdan Teodorescu, Ștefania Ticu
Vernisaj 03.03.2021

„Exit VR”
Radu Carnariu
Vernisaj 15.03.2021

„Back to L.A.”
Benny Jackson
Vernisaj 3..4.2021

„Grain from Bucharest”
Răzvan Neagoe
Vernisaj 16.04.2021

Leilei Gallery
Str. Aurel Vlaicu 88-89
„DIPTYCH – Material Scapes”
Petru Lucaci
06.02. - 06.04.2021

„Transgressions”
Artiști: Georgiana Bădălău, Marilena Brăileanu, Anastasia Calinovici, Diana Matilda Crișan, Lucian Hrisav, Ioana Marșic, Marta Mattioli, Catrinel Meicu, Radu Pandele, Gabriela Tîrziu, Alexandru Zaharia, Teodor Zaica
22.04. - 15.06.2021

Muzeul Național al Țăranului Român
Şoseaua Kiseleff nr. 3, sector 1
www.muzeultaranuluiroman.ro
„Imaginarium”
Artist: Bogdan Turcea
04 - 28.02.2021

„Mirrors of Brâncuși”
Curatoare: Silvana Dulamă-Popa ,
10.02.2021

„Incandescent„
Expun: Eugen Alupopanu, Ciprian Ariciu, Ilie Boca, Dalina Bădescu, Anca Boeriu, Smaranda Bostan, Dragoş Burlacu, Ioan Burlacu, Vlad Ciobanu, Marian Coman, Andrei Ciubotaru, Florina Coulin, Emil Cassian Dumitraş, Maxim Dumitraş, Paul Gherasim, Ion Grigorescu, Bogdan Hojbotă, Mirela Iordache, Geanina Ivu, Matei Lăzărescu, Marcel Lupşe, Marius Crăiţă-Mândră, Dumitru Macovei, Laurenţiu Mogoşanu, Lucian Muntean, Vasile Mureşan-Murivale, Ana Maria Negară, Elisabeth Ochsenfeld, Horea Paştina, Christian Paraschiv, Bogdan Pelmuş, Magdalena Pelmuş, Ștefan Pelmuş, Ovidiu Petca, Sorin Purcaru, Luminiţa Radu, Bianca Rotaru, Andrei Rosetti, Mihai Sârbulescu, Napoleon Tiron, Mirela Trăistaru, Constantin Ţînteanu, Bogdan Vlăduţă.
Curatori: Maxim Dumitraş, Constantin Ţînteanu
18.03 – 18.04.2021

“(Auto)ficțiuni”
Artişti: Olimpiu Bandalac, Raluca Ilaria

Demetrescu, Giuliano Nardin
6.04 – 20.05.2021

Muzeul Național de Artă al României
Calea Victoriei nr.49. www.mnar.arts.ro
„Poveștile Crucii. Sculptură miniaturală de tradiție bizantină”
Curator: Lucreția Pătrășcanu
Perioada: 5 decembrie 2020 - 27 iunie 2021
Galeria de Artă Veche Românească

„Piranesi. Arhitecturi și fantasme - expoziție aniversară”
Curator: Cosmin Ungureanu
Perioada: 5 decembrie 2020 - 25 aprilie 2021
Corp Auditorium, Intrarea Știrbei Vodă nr. 1-3

Muzeul de Artă Recentă (MARe)
Bd. Primăverii nr.15, sector 1, București
„Concordia Discors”
Gert și Uwe Tobias
11.04. - 31.05.2021

VALIE EXPORT. Import
18.12.2020 - 14.03.2021

CRAIOVA
Galerie Electroutere
„Re-altering Reality”
Artiști: Lucian Bran, Johannes Hugo Stoll, Andrei Timofte, Tzusoo
Curator: Cătălin Gheorghe
23.03. - 17.04.2021

„From Centuries Ago to Eons to Come”
Lucian Bran
24.04 - 23.05.2021

CLUJ NAPOCA
Centrul de interes
Strada Fabricii de Chibrituri 9A
20.04. - 24.05.2021
SPAȚIU INTACT
„Icons for the end of the world”
Robert Bosisio / Florin ȘtefanATRIUM

BAZIS contemporary
„Remains of the Remains”
Berszán Zsolt
Curator: Diana Dochia

FOCUS project space
„Obscura”
Andrei Budescu

SOLO SHOW
„Notes on the melody of things”
Ovidiu Leuce

ATRIUM
Andrei Ciurdărescu, Istvan Cîmpan
Vasile Cloșcă, Edmona, Adrian Ghiman
Marian Valentin Ionescu, Andrei Ispas
Gabriel Marian, Irina Dora Măgurean
Sebastian Nasta

MATCA artspace
Calea Turzii 21
„automatca: leveling__zero”
Shako Berekashvili, Vincent Gallais
Martine Heuser, Gabriel Jeanjean
Tim Jungmann, Alexandre Kato
Jonas Mayer, Timo Poeppel, Anica Seidel
Curated by Automat Artspace & MATCA Artspace
23.04. - 08.05.2021

Muzeul de Artă Cluj Napoca
Piața Unirii nr.30, 400098, Cluj Napoca
www.macluj.ro
Bencsik János 75+1
28.04. - 16.05.2021

„A matter of light”
Irina Dora Măgurean.
21.04. - 09.05.2021

Gheorghe I. Anghel
14.04. -09.05.2021

„Perenitate Fragilă”
Dacian Andoni
Curatori: Florin Gherasim, Doina Mândru
31.03. - 18.04.2021

„Ctitorii Cromatice. O Retrospectivă”
Gheorghe Codrea
Curator Alexandra Ardelean
10.03. - 11.04.2021

„Doppelgänger”
Ioana Antoniu / Radu Pulbere
Curator: Dan Breaz
04.03. - 28.03.2021

Sorin Dumitrescu Mihăești. Pictură
03.03. -21.03.2021
Expoziția anuală a Breslei Barabás Miklós. Grupul de la Cluj
Curatorii expoziției: sculptorul Kolozsi Tibor, președintele Breslei Barabás Miklós, și Bordás Beáta, istoric de artă
11.02. - 28.02.2021

„Călătorie în timp”
Árkossy István
03.02.2021 - 28.02.2021

„Fotografia. Document etnografic”
27.01. - 14.04.2021

„Identități. Ziua Culturii Naționale”
Curator Dan Breaz
15.01. - 07.02.2021

„Homo Sum”
Bruno Maria Bradt
Curator U.G. Nürenberg
16.12. - 14.01.2021

Institutul Français de Cluj
I.I.C. Brătianu 22, 400079, Cluj-Napoca
„O serie de neregularități tehnice”
Daria Langa
15 – 29.04.2021

„Re:stART Expoziție Art Mirror”
Artiști: Cristina Cantemir, Mihaela Vanca, Ana Coroi, Ioana Man, Roxana Oroian
Curator: Lina Țărmure
25.03. - 9.04.2021

White Cuib
Str. Franklin Delano Rossevelt, nr. 2/1
„The Chewing Gum Residency”
George Roşu
15.04. - 7.05.2021

„Venim de departe și ne aflăm foarte departe”
ANTICAMERA duo
24.03. - 12.04.2021

IAȘI
BORDERLINE ART - Space
Belvedere nr.18
www.borderlinespace.com

„ROMANIA RAW”
Miron Zownir
Curator: Georgeta-Olimpia Bera
05.02.2021 - 26.04.2021

„COLABORATORY”
27.04.2021

TIMIȘOARA
Art Encounters
Bd. Take Ionescu, Casa ISHO, nr. 46C, et.1, Timișoara. artencounters.ro
„I feel something, don’t know what”
Artiști: Lera Kelemen, Ana Kun, Andreea Medar, Carmen Nicolau, Pusha Petrov & Miki Velciov, Sorina Vazelina, Zofia Gramz, Janusz Łukowicz, Paulina Pankiewicz, Anna Siekierska, Mikołaj Szpaczyński, Marta Węglińska
Curatoare: Diana Marincu și Magdalena Kardasz
15.04 – 5.06.2021

Indecis Artist Run Space
Str. Coriolan Brediceanu nr.2 ap.6, Piața Libertății
„Aluminărie. Făurărie Pneumatică”
Un proiect inițiat de Rareș Moldovan.
24.01. - 31.03.2020

Pneuma Pnea ‘In The House’
20.02.2021 - 20.03.2021

Kunsthalle Bega
Calea Circumvalațiunii 10.
www.kunsthallebega.ro
„Mușchi de fân pe munte de panglici”
Oláh Gyárfás
27 11 2020 – 24 01 2021

„Soft Objects”
Laurian Popa
17 04 - 15 05 2021

Jecza Gallery
Calea Martirilor 51/52-53
„Dianthus Caryophyllus”
Tincuța Marin
Curator: Domenico de Chirico
1.04 - 10.06.2021

GALERII DE ARTĂ ROMÂNEȘTI DIN STRĂINĂTATE Ianuarie - aprilie 2021

GERMANIA - BERLIN
Anaid Gallery
Zimmerstrasse 90, 1st Floor
www.anaidartgallery.com
Mythical flesh
Alexandru Rădvan
Curatori: Mark Gisbourne, Diana Dochia
21.04. - 26.06.2021

Galeria Plan B
Potsdamer Strasse 77-87, 10785 Berlin
www.plan-b.ro
„Infinite Beings”
Joseph Beuys, Horia Damian, Ana Lupas, Mihai Olos, Erika Verzutti
09.03.21—17.04.21

GERMANIA - MUNICH
418GALLERY
„YOUNG ARTISTS, YOUNG FRIENDS”
Accrochage 2
Artiști: Maria M. Bordeanu, Mihail Cosuletu, Stefan Radu Cretu, Adriana Elian, Dumitru Gorzo, Simon Iurino, Albert Kaan, Constantin Luser, Maggie Michael, Adina Mocanu, Alexandru Niculescu, Stefan Papco, Cristian Raduta, Petrica Stefan, Miki Velciov, Johannes Vogl

SUA - LOS ANGELES
Mihai Nicodim Gallery
1700 S Santa Fe Avenue, 160
Los Angeles, CA 90021
www.nicodimgallery.com
„Like the Snake that Fed the Chameleon”
Simphiwe Ndzube
13.02. - 20.03.2021

„The Grief I Have Caused You”
Devendra Banhart
13.02. - 20.03.2021

„Regolith”
Șerban Savu
25.03. - 01.05.2021

„ENERGY never”
Mosie Romney
25.03. - 01.05.2021

EXPOZIȚII ORGANIZATE DE INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN Ianuarie - aprilie 2021

ICR BERLIN
Reinhardtstr. 14, 10117 Berlin, Germania
„LAST CHRISTMAS (of Ceaușescu)“
Artist: Anton Roland Laub
Curator: Frizzi Krella
27.11.2020 – 31.03.2021

ICR CHIȘINĂU
Parcul Ștefan cel Mare din Chișinău, R. Moldova
„Constantin Brâncuşi – Pasărea Măiastră” (expoziție documentară)
19.02 – 5.03.2021

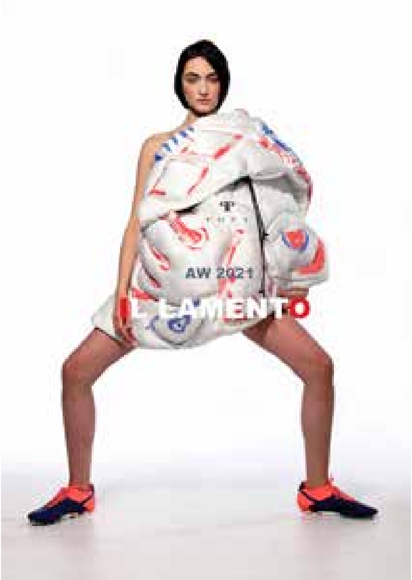
ICR ISTANBUL
Siraselviler Cad., nr. 21, Taksim, Beyoglu 34433 Istanbul, Turcia
Prezentare a proiectului „Jurnal de introspecție IV” (video realizat de modernism.ro, subtitrat în turcă)
Artiste: Mirela Trăistaru și Dorotheia Fleiss
10-13.03.2021

Artiști români de succes în Republica Turcia – miniaturista Mihaela Alpayer
Artistă: Mihaela Alpayer
17-19.03.2021

ICR LISABONA
Rua Dr. Antonio Cnândido, nr. 18, 1100-072 Lisabona , Portugalia
„Insula de Ceață“
Artistă: Laura Covaci
11.03.2021

Jardin das Comunidades, orașul Almancil, regiunea Algarve, Portugalia
Sculptura „Zbor” a artistului Ștefan Radu Crețu, expusă temporar în Jardin das Comunidades din Almancil
Artist: Ștefan Radu Crețu
8.08.2020 – 31.05.2021

ICR LONDRA
1 Belgrave Square SW1X 8PH London, UK
Il Lamento la London Fashion Week
Artistă: Carmen Emanuela Popa
19-23.02.2021



ICR MADRID
Plaza del Cordón, 1, bajo derecha 28005 Madrid, Spania

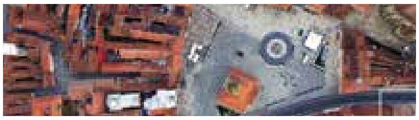
„Satul românesc tradițional: oameni și meșteșuguri" /"El pueblo rumano tradicional. Gente y artesanías"
Artist: Sorin Onișor
4-28.03.2021

ICR NEW YORK
200 East 38th Street, New York
„Contemporary Romanian Art Scene in 8 Gallery Tours | SEASON 2"
29.01.2021 (Galateca)/5.02.2021 (Kunsthalle Bega)

ICR PARIS
Auditorium du Louvre, Grand Palais
„Rencontres internationales Paris-Berlin"
Artiști: Mona Vătămanu și Florin Tudor
23-28.02.2021

Galeria Macadam
1 rue de l'Exposition, 75007 Paris
„Vatra Luminoasă, le modèle des cités-jardins à Bucarest / Vatra Luminoasă, modelul orașului-grădină în București"
Curator: Jérémy Vercken de Vreuschmen
6.11.2020 – 30.06.2021

ICR ROMA
ACCADEMIA DI ROMANIA IN ROMA
Valle Giulia, Piazza José de San Martin, 1 00197, Roma
www.accadromania.it, www.icr.ro/roma/
„Orașe în rezumat. Piețe din Europa și istoriile lor" (expoziție de fotografie)
Artist: Cătălin D. Constantin, antropolog
10-26.02.2021



ICR STOCKHOLM
„Navigând prezentul : Seria de discuții artistice" – Suprainfinit, empatia și speranța ca materiale artistice (discuție online)
Artiști: Erika Olea, Dragoș Olea, Maria Farcaș (Apparatus 22)
Curatoare: Sara Rossling
25.02.2021

ICR TEL AVIV
B-dul Shaul Hamelech nr. 8, etaj 6, Beit Amot Mishpat, Tel Aviv
„Retrospectivă George Freiberg"
Artist: George Freiberg
14.12.2020 – 18.01.2021

ICR VARSOVIA
Fryderyka Chopina 10 00-559 Warsaw, Poland
„Memoriile Cetății. Trei ani de intervenții artistice în cartierele Timișoarei"
1.12.2020 – 28.02.2021

ICR VENEŢIA
Palazzo Correr, Campo Santa Fosca, Cannaregio 2214, Veneția
„Scurtulescu - dipinti italiani in collezioni pubbliche e private" / „Sorin Scurtulescu – Picturi din colecții publice și private din Italia"
Artist: Sorin Scurtulescu
Curator: Alan Jones
11.03 – 4.04.2021

COLABORATORI

HOREA AVRAM - este istoric de artă și curator independent. Cercetează și scrie (mai ales) despre artă și cultura vizuală în relație cu noile tehnologii. Predă la Departamentul de Cinematografie și Media, Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca.

VLAD BASALICI - este un artist vizual. În 2012, a lansat Ultima Arhivă. Locuiește și lucrează în București și Londra.

CAROLE CARCILLO MESROBIAN - este poetă, critic literar, publicistă și artistă de performance. E autoarea mai multor cărți de poezie și a participat la volume colective și la antologii diverse. Împreună cu Marilyne Bertoncini ea dirijează din 2016 revista de poezie online *Recours au poème* și este actualmente secretar general al editurii Transignum din Paris.

MAGDA CÂRNECI - este scriitor, critic și istoric de artă, curator. În prezent este redactor-șef al revistei ARTA.

CĂTĂLIN DAVIDESCU - este expert acreditat M.C.I.N., evaluator A.N.E.V.A.R., istoric şi critic de artă specializat în Ion Ţuculescu, Mişcarea de Avangardă din România. Are o experienţă de aproape 4 decenii în domeniul cercetării ştiinţifice de tip muzeal, publicând numeroase studii monografice şi cronici despre arta românească modernă şi contemporană.

VERONICA DIESEN - este o fostă curatoare şi organizatoare de proiecte care locuieşte în Bergen şi Londra. Este scriitoare freelance, cercetătoare şi lector în filosofie şi teoria artei. A lucrat la Art Academy Bergen, în Norvegia, şi la Universitatea London Metropolitan.

CĂTĂLIN GHEORGHE - este teoretician, curator și editor. Predă cursuri de Teorii și practici ale cercetării artistice, Studii și practici curatoriale, Studii vizuale aplicative, Teorii și practici ale criticii de artă și Estetica artelor vizuale la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași.

MAX HAIVEN - este în catedra de cercetare canadiană în cultură, mass-media și justiție socială și codirector al ReImagining Value Action Lab (RiVAL) de la Universitatea Lakehead. Printre cărțile sale recente se numără *Revenge Capitalism: The Ghosts of Empire, Demons of Capital and Settling of Unpayable Debits* și *Art After Money, Money After Art: Creative Strategies Against Financialization*. Mai multe informații pot fi găsite la maxhaiven.com.

JANNECKE K HEIEN - este o artistă ce trăiește și lucrează în Bergen, educată la Academia de Artă și Design din Bergen.

VALENTINA IANCU - este cercetătoare cu studii de istoria artei și teoria imaginii, ce lucrează independent între București și Berlin. Practica ei este hibridă, bazată pe text și este împărțită între activitatea editorială, educațională, curatorială și de management.

MĂLINA IONESCU - este artistă, curatoare, doctor în arte vizuale și în prezent conduce Secția Educație a Muzeului Național de Artă Contemporană al României. A studiat pictura, practică instalația, intervenția în peisaj și environment-ul. Trăiește și activează la București.

EDITH LÁZÁR - este cercetătoare independentă (teoria modei), curatoare și teoreticiană de artă, ce locuiește în Cluj-Napoca, România. Este cofondatoare și face parte din colectivul curatorial Aici Acolo. Recent, a lansat platforma online Out of Stock - un jurnal speculativ despre modă și design.

HORAȚIU LIPOT - este manager cultural și curator. Activând inițial în piața secundară de artă, se ocupă în prezent de coordonarea proiectelor artistice ale galeriei Atelier 35 (din 2019), Witte Gallery (Ulft - NL, din 2018), IOMO București.

GEERT LOVINK - este un teoretician olandez al mass-media, critic al internetului și autor al *Uncanny Networks* (2002), *Dark Fiber* (2002), *My First Recession* (2003), *Zero Comments* (2007), *Networks Without a Cause* (2012), *Social Media Abyss* (2016), *Organisation after Social Media* (cu Ned Rossiter, 2018) și *Sad by Design* (2019). În 2004 a fondat Institutul Culturilor de tip Network la Universitatea de Științe Aplicate din Amsterdam. Centrul său organizează conferințe, publicații și rețele de cercetare precum *Video Vortex* (video online), *Unlike Us* (alternative în social media), *Critical Point of View* (Wikipedia), *Society of the Query* (cultura căutării), *MoneyLab* (modele de venituri în artă bazate pe internet).

GABRIELA MATEESCU - este o artistă feministă și curatoare, care trăiește și lucrează în București, fondatoare a colectivului artistic Nucleu 0000 și co-fondatoare a platformei de promovare a artiștilor digitali români spam-index.com.

HENRY MAVRODIN (n. 1937) - pictor român, absolvent al Academiei de Artă Nicolae Grigorescu din Bucureşti la clasa Corneliu Baba, promoţia 1963.

DOINA MÂNDRU - este istoric și critic de artă, curator specializat în artă românească modernă și contemporană. A fost multă vreme directoarea Centrului cultural Palatele Brâncovenești de la Mogoșoaia, unde a organizat numeroase evenimente culturale și expoziții. A fost președinta secției de critică de artă a Uniunii Artiștilor Plastici din România. Trăiește și lucrează în București.

DAN MIHĂLȚIANU - este un artist român, care trăiește și lucrează între București, Berlin și Bergen.
El dezvoltă proiecte într-un context artistic internațional, legate de aspecte socio-politice, trans-culturale și trans-media și a predat la Academia de Arte din Bergen, Norvegia (2001-2007) și la Université du Québec à Montréal, Canada (2008-2009).

AURELIA MOCANU (n.1957) - este crtitic de artă și jurnalist. Publică în presa de specialitate articole despre arta contemporană începând cu 1983. Realizator la postul național de Radio al emisiunii *Arte Frumoase* (1995 -2017). Doctor în arte vizuale și lector invitat la Univesitatea Națională de Arte, București (2004-2009).

ADA MUNTEAN - este absolventă a Universității de Artă și Design din Cluj-Napoca, cu un doctorat în Arte Vizuale (2019), având ca subiect de cercetare „Corpul uman ca imagine și instrument în arta contemporană. Ipostaze identitare de la existențialism la transumanism”. Artist plastic cu o activitate internațională, concepe și proiecte curatoriale independente.

VICTOR NEUMANN - este membru al Academiei Europei/Academia Europaea, istoric, profesor la Universitatea de Vest din Timișoara și cercetător la Academia Română, Filiala Timișoara. Din 2013 este director al Muzeului Național de Artă Timișoara.
Cele mai recente cărți: *Istoria Banatului* (Editor coordonator), București, 2016; *Tentația lui Homo Europaeus. Geneza ideilor moderne în Europa Centrală și de Sud-Est*, București, 2015 și *Neam, Popor sau Națiune. Despre identitățile politice europoene*, București, 2015.

RALUCA OANCEA (NESTOR) - este licențiată în filosofie și Computer science, este o curatoare activă pe scena artei vizuale și o jurnalistă culturală specializată pe teme de estetică, artă contemporană și new media. Este lector universitar al Universității Naționale de Arte din București, la departamentul „Teorie, Cercetare”.

MARINA OPREA - locuiește și lucrează în București și este în prezent editoarea ediției online a Revistei ARTA. A absolvit Universitatea Națională de Arte București, secția de fotografie și video și de atunci și-a extins preocupările în zona textelor critice de artă.

MARINA PALADI - este o tânără din Republica Moldova, masterandă la Departamentul Patrimoniu, Restaurare și Curatoriat din cadrul Facultății de Arte și Design, Universitatea de Vest Timișoara. Este interesată de intersecțiile dintre artă, literatură și film

ILEANA PINTILIE - este critic de artă, curatoare și profesor la Facultatea de Arte a Universității de Vest din Timișoara. Printre cărțile ei se numără *Acționismul în România în timpul comunismului*, 2000, și volumul *Mitteleuropäische Paradigmen in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kultur der Deutschen im Banat* (împreună cu Roxana Nubert), 2006. Aceasta a publicat de asemenea mai multe articole și eseuri despre arta contemporană din România și din străinătate pentru cataloage internaționale și volume colective, precum *Performance Art in the Second Public Sphere. Event-based Art in Late Socialist Europe*, Routledge, 2018.

GEORGE PLEȘU - este manager cultural, fondatorul Borderline Art Space și spațiului hibrid Art+Design din Iași.

GAVRIL POP (n.1998) - studiază istoria artei, patrimoniu și curatoriat în cadrul Univesității de Vest Timișoara, facultatea de Arte și Design. Trăiește și activează în Timișoara.

MARILENA PREDA SÂNC - este o artistă interdisciplinară, profesoară la Universitatea Națională de Arte din Bucureşti. Este coordonatoare de doctorat în Arte Vizuale și scrie despre arta în spațiul public, feminism și practici artistice contemporane.

MAGDA RADU - este curatoare și istoric de artă stabilită în București. Este co-fondatoarea Salonului de proiecte, un spațiu independent de artă contemporană înființat în 2011, destinat producției de artă și cercetării. A editat sau co-editat mai multe cataloage de expoziții și cărți, printre care: *Arta în România între anii 1945–2000. O analiză din perspectiva prezentului* (2016), *Dear Money* (2014) și *André Cadere / Andrei Cădere* (2011). În ultimii ani a fost curatoare a unor expoziții organizate la KIOSK Ghent; Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.); Bienala ArtEnconters Timișoara; MNAC București; MUSAC, Leon; Spinnerei Leipzig; Photo España, Madrid.

CHARLOTTE RIORDAN - este director asociat la Lyon & Turnbull Auctioneers, unde conduce licitațiile de artă contemporană și postbelică. Timp de câțiva ani a fost în echipa curatorială la Festivalul ușilor ascunse, conducând programul lor de artă vizuală, iar în prezent este specialist în pictură la BBC „Antiques Roadshow".

FLAVIU ROGOJAN (n. 1990) - este un artist și curator stabilit în Cluj. El este membru fondator și face parte din colectivul curatorial Aici Acolo, un proiect care are ca scop transformarea unor spații nelocuite sau abandonate în galerii temporare de artă de tip pop-up pentru tineri artiști.

GITTE SÆTRE - este editor de dezbateri și comunicare la Kunsthall 3,14. Este educată ca artist și curator. În paralel cu poziția ei la 3,14, are o practică artistică. gittesatre.com

ILINA SCHILERU - este artistă și uneori curatoare și inițiatoare a unor alternative de expunere pentru artiști emergenți. În 2011 a creat un eveniment bienal sub umbrela Festivalului Internațional George Enescu, care s-a defășurat în trei ediții în București, în diverse spații de galerie și foaiere ale principalelor săli de concerte.

CĂLIN STEGEREAN - Grafician, critic de artă, manager cultural, profesor asociat al Universității de Arte București. Director al Muzeului de Artă Cluj-Napoca (2009-2014) și al Muzeului Național de Artă al României (2016-2017).

MIRELA STOEAC-VLĂDUȚI - este directoarea META Spațiu, entitate hibridă, care funcționează atât ca galerie de artă, cât și ca structură colaborativă transdisciplinară orientată spre dezvoltarea și implementarea unor programe de artă contemporană, atât în spații instituționale, cât și în cele alternative.

SORANA ȘERBAN-CHIOREAN - lucrează la Galeria Plan B din Berlin, unde a curatoriat în acest an expoziția de grup *Infinite Beings*, cu lucrări de Joseph Beuys, Horia Damian, Ana Lupaș, Mihai Olos, Erika Verzutti.

OLGA ȘTEFAN - este curatoare, cercetătoare, jurnalistă de artă și regizoare de documentare. În 2016, aceasta a pus bazele platformei transnaționale pentru comemorarea Holocaustului prin artă și media*, Viitorul Memoriei*, ale cărei activități și arhivă de cercetare pot fi accesate la: thefutureofmemory.ro. Proiectele și textele despre artă contemporană pot fi consultate la: www.olgaistefan.wordpress.com.

TEODORA TALHOȘ (n. 1997) - trăiește și lucrează în Frankfurt am Main. A studiat Istoria Artei la Universitatea din Viena, iar momentan frecventează programul de Master „Curatorial Studies – Theory – History – Criticism" la Hochschule für Bildende Künste Städelschule și Goethe Universität din Frankfurt.

LAURA TIPARU (n. 1976) - este muzeograf și curator la Muzeul de Artă Craiova din 2014. De asemenea, publică articole în reviste de cultură din România.

ADRIANA TRANCA - este curatoare, cercetătoare și scriitoare. Are o diplomă de licență în lingvistică și a finalizat programul de licență istoria artei de la Universitatea din București, precum și un masterat în curatoriat de la Goldsmiths, University of London. În prezent, lucrează ca asistentă curatoare la E-WERK Luckenwalde, la 30 de minute sud față de Berlin, prima instituție de artă care își produce 100% propria energie cu emiteri zero (Kunststrom).

MARIA ZINTZ - este critic și istoric de artă. A lucrat la Muzeul de Artă din Oradea. Colaboratoare la diferite publicații culturale românești.

CONTRIBUTORS

HOREA AVRAM - is an art historian and independent curator. He researches and writes (especially) about art and visual culture in relation to new technologies. He teaches at the Department of Cinematography and Media, Faculty of Theater and Film, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca.

VLAD BASALICI - is a visual artist. In 2012, he launched the Last Archive. He lives and works in Bucharest and London.

CAROLE CARCILLO MESROBIAN - is a poet, literary critic, publicist and performance artist. She is the author of several books of poetry and has participated in collective volumes and various anthologies. Together with Marilyne Bertoncini, she has been running the online poetry magazine *Recours au poème* since 2016 and is currently general secretary of the Transignum publishing house in Paris.

MAGDA CÂRNECI - is a writer, an art critic and historian, and a curator. At present she is the editor-in-chief of ARTA art magazine in Bucharest.

CĂTĂLIN DAVIDESCU - he is an M.C.I.N.-accredited expert, A.N.E.V.A.R. evaluator, historian and art critic specialized in Ion Ţuculescu and the avant-garde movement in Romania. He has an experience of almost 4 decades in the field of museum research, publishing numerous monographs and articles on modern and contemporary Romanian art.

VERONICA DIESEN - is a former curator and project organiser who lives in Bergen and London. She is a freelance writer, researcher and lecturer in philosophy and art theory who has been teaching at the Art Academy in Bergen, Norway and at London Metropolitan University.

CĂTĂLIN GHEORGHE - is a theorist, curator and editor. He teaches Theories and Practices of Artistic Research, Curatorial Studies and Practices, Applied Visual Studies, Theories and Practices of Art Criticism and Aesthetics of Visual Arts at the "George Enescu" National University of Arts in Iași.

MAX HAIVEN - is Canada Research Chair in Culture, Media and Social Justice and co-director of the ReImagining Value Action Lab (RiVAL) at Lakehead University. His recent books include *Revenge Capitalism: The Ghosts of Empire, the Demons of Capital, and the Settling of Unpayable Debts* and *Art After Money, Money After Art: Creative Strategies Against Financialization*. More information can be found at maxhaiven.com.

JANNECKE K HEIEN - is an artist based in Bergen, educated at the Bergen Academy of Art and Design.

VALENTINA IANCU - is a researcher with art history and image theory studies, working independently between Bucharest and Berlin. Her practice is hybrid, text-based, and split between editorial, educational, curatorial and management work.

MĂLINA IONESCU - is a visual artist, curator and holds a PhD in visual arts. She presently runs the Education Department for the National Museum of Contemporary Art. With a background in painting, her works include installations, landscape interventions and environments. She lives and works in Bucharest.

EDITH LÁZÁR - is an independent researcher (fashion theory), curator, and art writer based in Cluj-Napoca, Romania. She is the co-founder and part of the curatorial collective Aici Acolo. Recently she launched the online platform Out of Stock - a speculative journal on fashion and design steaming from eastern-European sensibilities.

HORAȚIU LIPOT - is a cultural manager and curator. Initially active on the secondary art market, he currently coordinates the artistic projects of the Atelier 35 gallery (since 2019), Witte Gallery (Ulft - NL, since 2018), IOMO Gallery Bucharest.

GEERT LOVINK - is a Dutch media theorist, internet critic and authorof *Uncanny Networks* (2002), *Dark Fiber* (2002), *My First Recession* (2003), *Zero Comments* (2007), *Networks Without a Cause* (2012), *Social Media Abyss* (2016), *Organisation after Social Media* (with Ned Rossiter, 2018) and *Sad by Design* (2019). In 2004 he founded the Institute of Network Cultures at the Amsterdam University of Applied Sciences. His centre organizes conferences, publications and research networks such as *Video Vortex* (online video), *Unlike Us* (alternatives in social media), *Critical Point of View* (Wikipedia), *Society of the Query* (the culture of search), *MoneyLab* (internet-based revenue models in the arts).

GABRIELA MATEESCU - is a feminist artist and curator, founder of the collective of artists Nucleu 0000 and co-founder of the platform spam-index.com, promoting Romanian digital art.

DOINA MÂNDRU - is an art historian and critic, curator specialized in modern and contemporary Romanian art. She was for a long time the director of the Palatele Brâncovenești Cultural Center in Mogoșoaia, where she organized numerous cultural events and exhibitions. She was the president of the Art Criticism section of the Union of Visual Artists in Romania. She lives and works in Bucharest.

HENRY MAVRODIN (b. 1937) - Romanian painter, graduate of the Nicolae Grigorescu Academy of Art in Bucharest in the Corneliu Baba class, class of 1963.

DAN MIHĂLȚIANU - is a Romanian artist who develops projects in an international artistic context, related to socio-political, trans-cultural and trans-media aspects. He was teaching at Bergen Academy of the Arts, Norway (2001-2007), and Université du Québec à Montréal, Canada (2008-2009). He lives and works between Bucharest, Berlin and Bergen.

AURELIA MOCANU (b. 1957) - is an art critic and journalist. She has published in the specialized press articles about contemporary art since 1983. Producer at the national radio station of the show *Arte Frumoase* (1995 -2017). Doctor PhD in visual arts and guest lecturer at UNA-Bucharest (2004-2009).

ADA MUNTEAN - is a Graduate of the University of Art and Design in Cluj-Napoca and has a PhD in Visual Arts (2019), conceiving a research thesis entitled "The Human Body as Image and Instrument in Contemporary Art. Identity Aspects from Existentialism to Transhumanism". She is an artist active internationally and occasionally works as a curator.

VICTOR NEUMANN - is a member of the Academy of Europe/Academia Europaea, historian, professor within the West University of Timişoara and researcher at the Romanian Academy, Timișoara Branch. As of 2013 he is director of the Timișoara National Museum of Art. His most recent publications: *The Banat of Timisoara. A European Melting Pot*, London, 2019; *The Temptation of Homo Europaeus. An Intellectual History of Central and Southeastern Europe*, London, 2020; and *Kin, People or Nation. A European Political Identities*, London, 2021.

RALUCA OANCEA (NESTOR) - has a degree in philosophy and computer science, is an active curator on the visual arts scene and a cultural journalist specializing in aesthetics, contemporary art and new media. She is a university lecturer at the National University of Arts in Bucharest, in the "Theory, Research" department.

MARINA OPREA - lives and works in Bucharest and is the current editor of the online edition of Revista ARTA. She graduated from the National University of Fine Arts in Bucharest, with a background in photography and video art, and has since extend her interest into the area of critical writing.

MARINA PALADI - is from The Republic of Moldova and is a master's student in Heritage, Restoration and Curating Department at the Faculty of Arts and Design, West University of Timișoara. She is interested in the intersections between art, literature and film.

ILEANA PINTILIE - is an art critic and curator, professor at the Arts Faculty, West University in Timisoara, Romania. Her books include *Actionism in Romania During the Communist Era*, 2002, and the volume *Mitteleuropäische Paradigmen in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kultur der Deutschen im Banat* (with Roxana Nubert), 2006. She has also published a number of articles and essays on contemporary art in Romania and abroad in international catalogues and volumes such as *Performance Art in the Second Public Sphere. Event-based Art in Late Socialist Europe*, Routledge, 2018.

GEORGE PLEŞU - is the cultural manager, the founder of Borderline Art Space and the hybrid Art + Design space in Iași.

GAVRIL POP (b.1998) - studies art history, heritage and curatorship at the Western University of Timișoara, Faculty of Arts and Design. He lives and works in Timisoara.

MARILENA PREDA SÂNC - is an interdisciplinary artist, professor at the National University of Art Bucharest. She coordinates PhDs in Visual Arts and writes about art in public space, feminism and contemporary artistic practices. www.preda-sanc.ro

MAGDA RADU - is a curator and art historian based in Bucharest. She is one of the founders of the independent art space Salonul de proiecte, established in Bucharest in 2011, a platform for art production and research. She is the editor or co-editor of several exhibition catalogues and books, among which: *Art in Romania Between 1945-2000. An Analysis from Today's Perspective* (2016), *Dear Money* (2014), and *André Cadere / Andrei Cădere* (2011). In the last few years she has also curated exhibitions at institutions including KIOSK Ghent; Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.); ArtEnconters Biennale, Timișoara; The National Museum of Contemporary Art, Bucharest; MUSAC, Leon; Spinnerei, Leipzig; and Photo España, Madrid.

CHARLOTTE RIORDAN - is an Associate Director at Lyon & Turnbull Auctioneers, where she heads up their Contemporary & Post-War Art auctions. For several years she was on the team of curators at the Hidden Door Festival, running their visual art programme, and is currently a painting's specialist on the BBCs 'Antiques Roadshow'.

FLAVIU ROGOJAN (b. 1990) - is an artist and curator from Cluj, Romania. He is a founding member and part of the Aici Acolo curatorial collective, a pop-up gallery project in Romania transforming unused or abandoned spaces into temporary art spaces for young artists.

GITTE SÆTRE - is editor of debate and communication at Kunsthall 3,14. She is educated as an artist and curator. Parallell to her position at 3,14 she has an artistic practice. gittesatre.com

ILINA SCHILERU - is an artist and sometimes a curator and initiator of exhibition alternatives for emerging artists. In 2011 she created a biennial event under the umbrella of the George Enescu International Festival, which took place during three editions in Bucharest, in various galleries and main concert halls.

CĂLIN STEGEREAN - Graphic artist, art critic, cultural manager, associate professor at the University of Arts Bucharest. Director of the Cluj-Napoca Art Museum (2009-2014) and of the National Art Museum of Romania (2016-2017).

MIRELA STOEAC-VLĂDUȚI - is the director of META Space, a hybrid entity, which functions both as an art gallery and as a transdisciplinary collaborative structure oriented towards the development and implementation of contemporary art programs, both in institutional and alternative spaces.

SORANA ȘERBAN-CHIOREAN - works for Galeria Plan B in Berlin, where this year she curated the group exhibition *Infinite Beings*, with works by Joseph Beuys, Horia Damian, Ana Lupaș, Mihai Olos, Erika Verzutti.

OLGA ȘTEFAN - is a curator, researcher, arts journalist, and documentary filmmaker. In 2016 she founded the transnational platform for Holocaust Remembrance through Art and Media in Romania and Moldova, *The Future of Memory*, whose activities and research archive can be found online at thefutureofmemory.ro. Her contemporary art projects and writing can be found at www.olgaistefan.wordpress.com.

TEODORA TALHOȘ (b. 1997) - lives and works in Frankfurt am Main. She studied Art History at the University of Vienna, and is currently attending the Master's program "Curatorial Studies - Theory - History - Criticism" at the Hochschule für Bildende Künste Städelschule and Goethe Universität in Frankfurt.

LAURA TIPARU (b. 1976) - has been a museographer and curator at the Craiova Art Museum since 2014. She also publishes articles in cultural magazines in Romania.

ADRIANA TRANCA - is a curator, researcher, and writer who completed a BA in Linguistics and one in Art History at the University of Bucharest (Romania) and an MFA in Curating at Goldsmiths, University of London. She is currently Assistant Curator at E-WERK Luckenwalde, 30 minutes south of Berlin, the world's first arts institution powered by its own production of 100% CO2 neutral energy (Kunststrom).

MARIA ZINTZ - is an art critic and historian. She worked at the Art Museum in Oradea, Romania. Currently she is a collaborator at various cultural magazines in Romania.

REVISTA ARTA #48–49 / 2021
ART & DIGITAL CAPITALISM

Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiștilor Plastici din România (UAP) fondată în 1954.
Magazine of visual arts edited by the Union of Visual Artists of Romania (UAP) founded in 1954.

Director / Director: Petru Lucaci, președinte UAP (petru_lucaci@yahoo.com)
Redactor-șef / Editor-in-chief: Magda Cârneci (magda.carneci@gmail.com)
Secretară de redacție / Editor: Gabriela Mateescu (gabriela_mateescu87@yahoo.ro)
Redactor online / Online editor: Marina Oprea (marina.oprea@revistaarta.ro)
Concept grafic & Design / Graphic concept & design: Gabriela Mateescu
Procesare imagini / Image processing: Marina Oprea
Corectură / Proofreading: Rareș Grozea
Serv. administrativ-financiar / Administrative-financial Dept.: Rodica Dogaru, Maria Ioan
Distribuţie / Distribution: Gabriela Mateescu, Mariana Motilică

Colegiul Consultativ / Advisory Board
Judit Angel (Bratislava), Anca Arghir (Düsseldorf), Horea Avram (Cluj), Coriolan Babeți (New York), Ami Barak (Paris), Călin Dan (București), Liviana Dan (Sibiu), Ruxandra Demetrescu (București), Adrian Guță (București), Aurelia Mocanu (București), Cristian Nae (Iași), Ileana Pintilie (Timișoara), Maria Rus Bojan (Amsterdam).

Coordonatoarul Dosarului *Art & Digital Capitalism* este Dan Mihălțianu.
The coordinator of our Dossier Art & Digital Capitalism is Dan Mihălțianu.

Colaboratori / Contributors
Horea Avram, Vlad Basalici, Carole Carcillo Mesrobian, Magda Cârneci, Sorana Șerban-Chiorean, Cătălin Davidescu, Veronica Diesen, Cătălin Gheorghe, Max Haiven, Valentina Iancu, Mălina Ionescu, Horațiu Lipot, Edith Lázár, Geert Lovink, Gabriela Mateescu, Henry Mavrodin, Doina Mândru, Dan Mihălțianu, Aurelia Mocanu, Ada Muntean, Victor Neumann, Raluca Oancea (Nestor), Marina Oprea, Maria Orosan-Telea, Marina Paladi, Ileana Pintilie, George Pleșu, Gavril Pop, Marilena Preda-Sânc, Magda Radu, Charlotte Riordan, Flaviu Rogojan, Gitte Saetre & Jannecke Knudsen Heien, Ilina Schileru, Călin Stegerean, Mirela Stoeac-Vlăduți, Olga Ștefan, Teodora Talhoș, Laura Tiparu, Adriana Trancă, Maria Zintz,

Opiniile exprimate în articole aparțin în exclusivitate autorilor
The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.
Toate drepturile sunt rezervate / All rights reserved
© Uniunea Artiștilor Plastici din România

Traducători / Translators
Daniel Clinci, Rareș Grozea, Mălina Ionescu, andra nikolayi, Marina Paladi, Teodora Talhoș..

Corespondență: / Mailing address: Revista ARTA: Str. Biserica Amzei nr. 7–9, sector 1, București, cod poştal: 010391; redactie@revistaarta.ro.
www.revistaarta.ro

ISSN: 0004-3354
Revistă finanțată de Guvernul României prin Ministerul Culturii.
Magazine funded by the Government of Romania through the Ministry of Culture.

Distribuție / Distribution
Revista ARTA poate fi achiziționată din librăriile Cărturești, Humanitas, Dispozitiv Books București, Librarium - Cluj, Book Corner - Cluj, Librăria Universității - Cluj, Cartea de nisip - Timișoara, Cartepedia (online), Art Plus Design Iași, Librăria La Două Bufniţe Timișoara, de la chioșcurile Relay și Inmedio; din galeriile partenere ca Galeria Quadro Cluj, de la redacție și de la filialele UAP din toată țara. Puteți comanda un număr direct de pe site-ul nostru, accesând link-ul cu revista dorită din secţiunea SHOP. Există opțiunea de a comanda orice revistă și în format PDF. Cititorii din afara Europei sunt rugați să ne contacteze pentru orice comandă.
Revista ARTA is available in bookshops around the country such as Cărturești, Humanitas, Dispozitiv Books Bucharest, Librăria La Două Bufniţe Timișoara, Librarium - Cluj, Book Corner - Cluj, Librăria Universității - Cluj, Cartea de nisip - Timișoara, Cartepedia (online), Art Plus Design Iași, in Relay and Inmedio newsstands; in partner galleries such as Quadro Gallery Cluj, from our editorial office, as well as in UAP local headquarters. By clicking on the title of each magazine in the SHOP area, you can buy individual issues either as digital content or in print format. For orders outside the EU please email us.

Revista ARTA a fost, între 1954 și 1993, cea mai importantă publicație despre artă contemporană în România. Și-a întrerupt apariția între 1993 și 2010 (cu o scurtă revenire între 2000 și 2001). În 2010 s-a lansat în formula actuală, iar în 2014 a fost fondată și ediția online.
Scopul revistei este de a cartografia scena de artă contemporană românească, de a o documenta și de a propune o evaluare critică a manifestărilor ei.
Revista în print reunește eseuri, cronici, interviuri și dosare tematice. Apare de 3 ori pe an și propune discuții critice despre fenomene artistice și culturale din România, evaluate în context internațional.
Site-ul este dedicat scenei de artă românești și propune texte despre expozițiile, evenimentele și proiectele artiștilor și curatorilor români, în țară și în străinătate.

Revista ARTA was, between 1954-1993, the most important contemporary art magazine in Romania. It went out of circulation between 1993-2010, with a short comeback in 2000-2001. In 2010 it launched in its current format. The online edition was founded in 2014.
The purpose of the magazine is to map the Romanian contemporary art scene, to document it and offer a critical evaluation of its manifestations.
The print version brings together essays, reviews, interviews and special issues. It is published as a double issue three times a year and proposes critical discussions about artistic and cultural phenomena in Romania, analyzed against the backdrop of the international context.
The website is dedicated to the Romanian art scene and proposes texts about the exhibitions, events and projects of Romanian artists and curators, taking place in the local as well as the international context.

Copertă 1: Dan Mihalțianu, *Capital de pantof*, 2020, încălțăminte găsită și monede oxidate după inundațiile din 2019 din Veneția,. Prin amabilitatea autorului.
Cover 1: Dan Mihalțianu, *Shoe Capital*, 2020, shoes found and oxidized coins after the 2019 floods in Venice.Courtesy of the author.

Copertă 4: Beniamin Popescu, *City grid*, ipsos, pigment și răsină acrilică pe MDF, 2020. Credit foto: Stefan Mocanu, arhitect.
Cover 4: Beniamin Popescu, *City grid*, plaster, pigment and acrylic resin on MDF, 2020. Photo credit: Stefan Mocanu, architect.